

“EL PASADO EN EL PRESENTE”. LAS REPRESENTACIONES SOBRE LA ACCIÓN DE PEDRO EL GRANDE Y LAS TAREAS DE LA MODERNIZACIÓN CULTURAL RUSA EN *KHOVANSHCINA* DE MODEST MUSORGSKY Y NIKOLAI RIMSKY-KORSAKOV

MARTÍN BAÑA*

Resumen

El presente trabajo explora el modo en el cual la *intelligentsia* rusa del siglo XIX evaluó y proyectó sobre su época la figura de Pedro el Grande y sus políticas modernizadoras, abordando el caso de *Khovanshchina* de Modest Musorgsky. Por un lado, el artículo propone rescatar la acción de Nikolai Rimsky-Korsakov como un *intelligent* que interviene, de manera fundamental, la obra inconclusa de su colega. Por el otro, y a partir de los recursos utilizados por los compositores, se sostiene que a través de *Khovanshchina* se buscó presentar de modo positivo la acción modernizadora de Pedro el Grande y al mismo tiempo, a través de esa interpretación, se quiso estimular las propias tareas modernizadoras de su época. Combinando herramientas de la musicología y de la historia intelectual, el trabajo además busca revisar la categoría de *intelligent*, limitada notablemente a literatos, considerando a Musorgsky y Rimsky-Korsakov más que meros compositores y a su obra como un dispositivo estético que busca intervenir en las discusiones sociales y políticas de su época.

Palabras Clave: Musorgsky – *Khovanshchina* – ópera rusa – Pedro el Grande – *intelligentsia*

Abstract

This paper explores the ways in which nineteenth-century Russian *intelligentsia* evaluated the figure of Peter the Great and his modernizing policies, addressing the

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

case of Modest Musorgsky's *Khovanshchina*. On one hand, the article intends to rescue the intervention of Nikolai Rimsky-Korsakov, as *intelligent* fundamentally involving the unfinished work of his colleague. On the other hand, and from the resources used by the composers, it is argued that through *Khovanshchina* they presented positively the modernizing action of Peter the Great. At the same time, they stimulated the modernization tasks of its time. Combining tools of musicology and intellectual history, the work also seeks to revise the category of *intelligent*, remarkably limited writers, considering Musorgsky and Rimsky-Korsakov more than just composers, and the opera as an aesthetic device that seeks to intervene in discussions and social policies of its day.

Key words: Musorgsky – *Khovanshchina* – Russian opera – Peter the Great – *intelligentsia*

* * *

Introducción

Khovanshchina es una ópera que quedó inconclusa al momento de la muerte de Modest Musorgsky (1839-1881). No sólo permaneció sin orquestar sino que también, y eso es lo que dificulta más la dilucidación de las intenciones definitivas del compositor, dos momentos claves dentro de la ópera quedaron sin siquiera ser terminados o tan sólo esbozados. La obra, sin embargo, fue finalizada gracias a los esfuerzos de Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908). Con él *Khovanshchina* no sólo pudo subir a los escenarios sino que, sobre todo, alcanzó un cierre y una coherencia de sentido.¹

Los diferentes investigadores que se acercaron al abordaje de la ópera (musicólogos y literatos, sobre todo) se centraron con insistencia en la tarea de Rimsky-Korsakov y señalaron su intervención de manera negativa, denunciando su carácter distorsivo. Más precisamente, cuestionaron la aparente inversión de sentido operada por Rimsky-Korsakov: lo que en los manuscritos de Musorgsky se presentaba como una visión pesimista y crítica de la historia rusa se había convertido en la partitura de Rimsky en

¹ Al menos la primera versión definitiva fue finalizada por él con la eventual colaboración de su ex alumno del conservatorio Alexander Glazunov (1865-1936). Ya en el siglo XX otras versiones fueron producidas a partir de los manuscritos dejados por Musorgsky, entre las que se destacan la realizada por Igor Stravinsky (1882-1971) en 1913 y la versión de Dmitri Shostakovich (1906-1975) en 1959. Véase TARUSKIN, R., 1993: 321-322.

una celebración del progreso inaugurado por Pedro el Grande (1672-1725). A partir de esta operación se cristalizó lo que Richard Taruskin ha llamado la “interpretación standard” de *Khovanshchina*, que prevaleció desde fines del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, sobre todo en Rusia y luego en la URSS.² De acuerdo a esta interpretación, todas las facciones que se enfrentaban política y socialmente dentro de la ópera venían a simbolizar a todo lo viejo y lo anticuado, especialmente en lo que respecta a los Viejos Creyentes. Este grupo era la más clara encarnación de lo antiguo (y por ende, la oposición de lo moderno). Así, simbolizaban a Moscú (y no a San Petersburgo), a Asia (y no a Europa), a *Rus'* (y no a *Rossya*). Además, los Viejos Creyentes eran supersticiosos: ni siquiera eran caracterizados como miembros de la iglesia ortodoxa. De este modo, concluía Taruskin, los Viejos Creyentes y todos los demás personajes de la ópera que están atados a lo viejo son vaciados de contenido y presentados como meros cismáticos sin más causas que la de oponerse a todo lo que se manifestaba como nuevo y progresista.³

Dentro de la historiografía soviética quien confirmó esta interpretación y la fijó durante un extenso tiempo fue el reconocido musicólogo Boris Asafiev⁴ Su visión apuntaba efectivamente a rescatar el carácter “progresista” de la ópera, estableciendo un vínculo directo entre *Khovanshchina* y la escena final de *Boris Godunov*, la rebelión popular en el bosque de Kromy.⁵ Siguiendo la línea interpretativa del historiador progresista Sergey Solovyov (1820-1879), Asafiev leía *Khovanshchina* como una historia cuyo protagonista no era el pueblo sino más bien el Estado ruso. Precisamente, lo que representaba la ópera era la propia desaparición del viejo Estado de Moscú y el desvanecimiento de todos aquellos obstáculos no deseados, aún si estuvieran ligados con el pueblo

² TARUSKIN, R., 1993: 320.

³ TARUSKIN, R., 1993: 321-22. Cabe agregar aquí que esta versión no estaría tan alejada de los inicios intelectuales de la ópera. Vladimir Stasov (1824-1906), quien es quien le sugiere a Musorgsky el tema de la *Khovanshchina* para su nueva ópera, se planteaba dentro de su concepción argumental una caracterización “positiva” y “progresista” de la acción de Pedro el Grande: “Me pareció que la lucha entre la vieja y la nueva *Rus'*, la salida de la escena de la primera y la entrada de la segunda era un suelo rico para un drama y una ópera y Musorgsky estuvo de acuerdo conmigo”. STASOV, V., 1952: 122.

⁴ ASAFIEV, B., 1954; ASAFIEV, B., 1955.

⁵ ASAFIEV, B., 1954: 162-165.

(“el costo del progreso”).⁶ Así, en plena consolidación del estalinismo, y porque en gran parte esto era funcional al régimen, *Khovanshchina* fue interpretada como una celebración del progreso traído por Pedro el Grande y esa fue la visión que se tuvo como válida y dominante hasta bien entrada la década de 1970, en la URSS y en casi todo el resto del mundo. En esa misma década, en un clima un poco más liberalizado para poder hablar y escribir en la Unión Soviética, comenzaron a salir a la luz una serie de estudios revisionistas que discutieron, parcialmente, esta versión “standard”. Entre ellos se planteaba que el plan estético de Musorgsky había sido en verdad el destino del pueblo ruso.⁷ Galina Bakaeva, por ejemplo, acordaba en parte con Asafiev cuando se refería al rol progresista de Pedro el Grande pero se distanciaba cuando evaluaba su participación en la obra: ni Pedro ni sus tropas tenían una aparición destacada en escena y a lo sumo eran privilegiados espectadores.⁸ Por otra parte, la autora sostenía que Musorgsky nunca había desarrollado una idea narrativa concreta para su ópera: sus personajes y sus acciones no se combinaban de manera dinámica y en todo caso eran más bien simples y estaban detenidos en el tiempo.⁹ Emily Frid, precisamente, rescataba el retorno que significaba *Khovanshchina*, respecto de *Boris Godunov*, a uno de los principios fundantes de la obra de Alexander Pushkin (1799-1837): la ausencia de una narratividad organizada.¹⁰ Sin perder una pizca de complejidad, la estructura de la ópera estaba basada en un corte de tipo vertical, en el que se podían encontrar varios argumentos, simples y relativamente aislados unos de los otros, aunque superpuestos como capas en donde los finales no estaban demasiado marcados ni los *climax* eran tan claros.¹¹ De ese modo, *Khovanshchina* era más bien una épica en donde el conflicto se encontraba descentrado y donde la fuente de ese conflicto resultaba difícil de localizar.

La historiografía y la musicología anglosajona, verdaderos renovadores en cuanto a lo que estudios sobre música rusa se refiere, tomaron algunas

⁶ ASAFIEV, B., 1954: 166.

⁷ Dentro de la oleada de escritos revisionistas que surgieron dentro de la URSS se destacan los trabajos de SHLIFSHTEIN, S., 1971; FRID, E., 1974; BAKAEVA, G., 1976 y SHIRIANIN, R., 1981.

⁸ A su vez, la autora descarta toda posibilidad de que esta situación estuviera vinculada a la disposición de la censura que impedía representar a cualquier zar de la dinastía Romanov en escena. BAKAEVA, G., 1976: 54.

⁹ BAKAEVA, G., 1976: 72.

¹⁰ FRID, E., 1974: 240.

¹¹ Idem.

de estas líneas de trabajo para desarrollarlas, pero sobre todo para empezar a rescatar la imagen de una *Khovanshchina* más cercana a las supuestas ideas originales de Musorgsky, vale decir, una visión más bien estática, pesimista y decadente de la historia y el futuro de Rusia.¹² Dentro de las críticas a las visiones de Asafiev y del resto de los investigadores soviéticos previos al Deshielo, se destacaron particularmente dos obras, la de la especialista en literatura Caryl Emerson y la del musicólogo Richard Taruskin. En un excelente trabajo centrado en la temática histórica de los *libretti* de Musorgsky, Emerson desarrolla una sugerente hipótesis en la cual se sostiene que el compositor nunca habría abandonado los viejos ideales *kuchkistas* respecto del realismo y la verdad en el arte.¹³ Aunque reconoce que con el tiempo el compositor se volvió más flexible y también más abierto a las técnicas convencionales de la ópera. De ese modo, lo que se observa sobre todo en *Khovanshchina* es la búsqueda de una fidelidad estética, aunque en este caso no a un texto original sino a una era y a su espíritu de la época, una época signada por cambios radicales y violentos.¹⁴ La ópera por lo tanto intentaría reponer, con cierto realismo, un momento crucial, oscuro y negativo de la historia de Rusia. Y de allí el pesimismo y el quietismo de sus personajes y situaciones: en la ópera no habría una confrontación con el destino porque nada de lo que nadie hiciera podrá alterarlo.¹⁵ De este modo Emerson marcaba un destacado despegue de las interpretaciones “progresistas” de la ópera.

Taruskin, por su parte, es quien más se interesó por una revisión completa de la obra y quien más criticó las visiones “progresistas”. En su fuerte línea antiestasiánica desplegada a lo largo de su profusa obra y contra la versión “standard” creada a partir de los retoques de Rimsky-

¹² Aquí nos referimos a la historiografía que comenzó a surgir hacia fines de la década de 1970. No incluimos, por ejemplo, los trabajos de investigadores como D. Calvocoressi y G. Abraham, quienes siguieron estando bastante influenciados por los postulados stasovianos y las investigaciones soviéticas.

¹³ EMERSON, C., 1988: 248. Con “*kuchkista*” la autora hace referencia a las características desarrolladas por el grupo de compositores agrupado alrededor de Mily Balakirev (1837-1910) hacia la década de 1860, en el cual participaron, entre otros, los propios Musorgsky y Rimsky-Korsakov. Entre esas características se destacaban la búsqueda del realismo en el arte y el desdén por las formas estructurales clásicas. Véase GORDEEVA, E., 1985: 31-90 y TARUSKIN, R., 1993: xxxiii-xxxiv.

¹⁴ EMERSON, C., 1988: 248.

¹⁵ EMERSON, C., 1988: 259-261.

Korsakov, el musicólogo despega a Musorgsky de cualquier intención celebratoria, positiva y progresista.¹⁶ Aunque es uno de los pocos que reconoce abiertamente que es muy difícil poder dejar establecidas las verdaderas intenciones de Musorgsky (dadas las lagunas dejadas en los manuscritos) Taruskin parece, sin embargo, predispuesto a aceptar la intención pesimista y condenatoria de Musorgsky respecto del sentido histórico e ideológico de *Khovanshchina* y de los eventos que allí se retratan.¹⁷ Y eso, agrega el musicólogo norteamericano, Musorgsky lo consigue bastante bien al negarle a la ópera la posibilidad de una narración en el sentido tradicional del término; Taruskin enfatiza la tendencia de Musorgsky a componer retratos y no una narración.¹⁸ En ese sentido acuerda con Emerson y también con la posición del investigador Boris Gasparov, aunque este último desarrolla una interpretación basada en los *leitmotiven* de la ópera un tanto forzada.¹⁹

Ahora bien, los autores hasta aquí mencionados y los textos citados abordaron *Khovanshchina* desde una perspectiva predominantemente musicológica y dejaron de lado la dimensión social e ideológica de la obra de Musorgsky. Vale decir, si corremos a Musorgsky del reducido campo de los compositores y lo situamos en el más amplio campo de la *intelligentsia* y si corremos su obra del necesario aunque estrecho análisis formal y la ubicamos en el más amplio de la cultura y la ideología estaremos en condiciones de poder apreciar con mayor complejidad y alcance los componentes estéticos e ideológicos de su obra.²⁰ Con *intelligentsia* nos referimos al grupo que se consolidó en Rusia hacia mediados del siglo XIX y que no sólo se ocupaba de tareas las intelectuales sino que, sobre todo, sus tareas incluían además la toma de una posición moral que los llevaba a la intervención pública en la defensa de determinados valores e ideas.²¹ Lo

¹⁶ TARUSKIN, R., 1993: 314.

¹⁷ TARUSKIN, R., 1993: 322-323.

¹⁸ TARUSKIN, R., 1993: 317.

¹⁹ Que incluso lo lleva a sostener la idea de un sistema de *leitmotiven* desarrollado por Musorgsky en su ópera que rivalizaría con el de Richard Wagner. Véase GASPAROV, B., 2005: 95-131. Para la impugnación a tal hipótesis véase TARUSKIN, R., 2009: 334-339.

²⁰ Aunque, como veremos, es precisamente el análisis formal de la obra el que nos permitirá acceder a un conocimiento más acabado de lo social y lo ideológico. Véase BAÑA, M., 2010.

²¹ Véase KAGARLITSKY, B., 2005: 32-37; LEATHERBARROW, W. y OFFORD, D., 2010: 44-70.

que nos interesa en este artículo es colocar la obra en un contexto de análisis más amplio y rescatar la posición historiográfica construida a través de la música y del texto de esta ópera por Musorgsky para vislumbrar allí no sólo la valoración que se hizo de una determinada época histórica sino también para vislumbrar el modo en el cual la *intelligentsia* enfrentaba el desafío que suponía el avance de la modernidad en Rusia. Y esto lo proponemos hacer a partir del rescate de las ideas originales de Vladimir Stasov, de la mediación a partir del trabajo de Musorgsky en la ópera y del cierre coherente que le otorga finalmente Rimsky-Korsakov. Nuestra hipótesis así es doble. Por un lado sostenemos que *Khovanshchina* es el resultado de una obra colectiva, en donde si bien Musorgsky realizó gran parte del trabajo compositivo, la totalidad de la obra no hubiese sido posible sin los fundamentales aportes de Stasov y, sobre todo, de Rimsky-Korsakov. En ese sentido, es posible evaluar los alcances de la figura del *intelligent* interventor. Por otro lado, sostenemos que la obra, un tanto lejos de una visión pesimista, construye a partir del material musical una narración de la historia rusa en la cual se pondera y se estimula el avance de la modernidad cultural. Vale decir, se utiliza el pasado para hablar del presente. En ese sentido, los autores de la obra buscan intervenir en el debate de ideas de su época, más precisamente, en el debate acerca del impacto de la modernización en Rusia. De este modo, intentaremos reponer el sentido historiográfico de la obra y al mismo tiempo poder entender su ubicación y sus efectos dentro del contexto social y cultural ruso y los debates de la *intelligentsia* de fines de siglo XIX.

* * *

Los inicios de *Khovanshchina* y los problemas de abordaje de una ópera “inconclusa”

Musorgsky había empezado a concebir su nuevo trabajo en el verano de 1872 a partir de una sugerencia de su leal consejero Vladimir Stasov.²² El compositor, sin embargo, fue desarrollando también su propia visión de las cosas y vislumbró su ópera como un elemento que se sumara al debate que

²² Así lo reconoce el propio compositor en su carta a Stasov del 16-22/06/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 126. La fecha de esta carta, como todas las fechas que se citan en este artículo, están dadas según el viejo calendario juliano todavía vigente en Rusia durante el siglo XIX y que, respecto del calendario gregoriano usado en el resto de Europa, tenía una diferencia de doce días menos.

se desarrollaba en medio de las conmemoraciones oficiales por el bicentenario del nacimiento de Pedro el Grande. Tales celebraciones y debates supusieron una evaluación respecto de su esfuerzo ilustrador y modernizante y de su pretendido progreso. En ese clima, Musorgsky le confesaba a su amigo y consejero Stasov:

“‘Nos hemos movido hacia adelante’ –miente usted. ‘¡No nos hemos movido!’ Los papeles, los libros, se han movido hacia adelante –pero nosotros no nos hemos movido. Hasta que el pueblo no pueda verificar con sus propios ojos qué es lo que se está cocinando con él –hasta entonces, ¡no nos hemos movido! Los benefactores públicos de toda clase buscan glorificarse y respaldar esa gloria con documentos, pero el pueblo gime y para no gemir bebe como el diablo y gime más que nunca: ¡no nos hemos movido!”²³

No es casualidad que Musorgsky se despachara de esa forma ante Stasov. El crítico, además de sugerirle el tema, se convertiría a lo largo del proceso creativo en una suerte de consejero y coautor de la ópera, ayudando a Musorgsky a conseguir documentos y aportando cada vez que pudiese su punto de vista respecto de los personajes, los diferentes actos y la obra en general.²⁴ En esta carta incluso se puede percibir aún la falta de acuerdo respecto de la concepción historiográfica de la ópera: mientras que para Stasov se trataba de una celebración del “progreso” (“nos hemos movido hacia adelante”) Musorgsky se animaba a ponerlo en duda.²⁵ Más allá de eso, en esa misma carta Musorgsky anunciaba por primera vez que estaba intentando concebir su nueva ópera.²⁶

²³ Carta de Musorgsky a Stasov, 16-22/06/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 126.

²⁴ Véase, especialmente, las cartas que Stasov enviara a Musorgsky del 15/08/1873; 18/05/1876 y 09-16/08/1876, en STASOV, V., 1952: 220-235. La influencia también puede rastrearse en las páginas 122-123.

²⁵ En la misma carta, Musorgsky sostenía unos párrafos atrás que “el poder de la tierra negra se manifestará cuando se la surque desde lo más profundo. Es posible surcar la tierra negra con herramientas forjadas de materiales ajenos (посторонний). Y al final del siglo XVII surcaron a la Madre-Rus’ con esos materiales y no pudo discernir inmediatamente con qué estaba siendo surcada y cómo la tierra negra comenzó a abrirse y empezar a respirar”. Carta de Musorgsky a Stasov, 16-22/06/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 126.

²⁶ “Estoy embarazado con algo y le estoy dando nacimiento –y ya verá a lo que daré nacimiento, mi querido *généralissime*.” Y al final de la epístola: “Le pido que cuente esta epístola en orden numérico como la N° 1 [...] bajo el tema de los

Khovanshchina es una ópera histórica que, a diferencia de las que había compuesto Musorgsky o cualquier otro compositor en Rusia, se construyó íntegramente a partir de las fuentes documentales de la época en que se desarrollaron los eventos.²⁷ ¿De qué eventos se trataba? De los conflictos generados a fines del siglo XVII a partir de la muerte y la posterior sucesión del zar Fiodor Alexeievich en 1682 y de las tres diferentes revueltas encabezadas por los *streltsy*, el cuerpo militar de elite creado bajo el reinado de Iván IV.²⁸ A su muerte, el zar había dejado a dos hermanos por parte de su padre Alexei I: por un lado, Iván, de dieciséis años, cuya madre era María Miloslavskaya y, por el otro, Pedro, de diez años, hijo de Natalia Naryshkina.²⁹ Las familias de las dos madres reales compitieron por la instalación en el trono de cada uno de sus hijos: mientras la iglesia intentó sin éxito colocar a Pedro junto a su madre como regente, los *streltsy* apoyaron con más fuerza y se aseguraron la ubicación de los dos jóvenes herederos como soberanos, bajo la regencia de la hermana de Iván, Sofía Alexeievna. Pedro fue enviado junto con su madre al monasterio Preobrazhensky y gran parte de su círculo cercano fue ajusticiado por los *streltsy*. El jefe de los *streltsy* era Iván Khovansky, noble de origen y probablemente también miembro de la secta de los Viejos Creyentes.³⁰ Algunos autores sostienen que Khovansky intentó luego usar esa movida estratégica para poder dar marcha atrás respecto de las reformas en la iglesia y posiblemente para subir directamente al trono o en su defecto colocar allí a su hijo Andrei. Este motín es el que fue conocido como la

streltsy. Tenga esto en su memoria respecto de nuestro nuevo y osado trabajo”. Carta de Musorgsky a Stasov, 16-22/06/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 126-127.

²⁷ TARUSKIN, R., 1993: 315; EMERSON, C., 1988: 240.

²⁸ El zar Fiodor Alexeievich fue también conocido como Teodoro III. Era hijo del zar Alexei I y nieto de Mijail I, fundador de la dinastía Romanov al asumir el trono en 1613.

²⁹ Alejo I se había casado con María Miloslavskaya y con ella tuvo trece hijos; entre ellos se destacan Fiodor Alexeievich (luego zar, también conocido como Teodoro III) e Iván Alexeievich (luego zar, conocido como Iván V) y Sofía Alexeievna (luego devenida en regente). Luego, con su segunda esposa, Natalia Naryshkina tuvo a Pedro Alexeievich (luego zar, conocido como Pedro I, el Grande).

³⁰ TARUSKIN, R., 1993: 315.

Khovanshchina.³¹ Sofía, que era antes protegida de los *streltsy*, mandó a decapitar a Iván y su hijo a través de uno de sus agentes, aunque luego de esa acción decidió otorgar el perdón al resto de los *streltsy* por temor a una revuelta mayor. El reemplazo del asesinado Khovansky por un jefe leal, Fiodor Shaklovity, dio por concluida la saga de todos estos eventos conocidos también como primera revuelta de los *streltsy*

En 1689 asistimos a una segunda revuelta: la regente Sofía, que había gobernado por siete años con el apoyo de los *streltsy* y de su primer ministro con tendencias “occidentalistas” y reformistas, el príncipe Vasily Golitsyn, planea y organiza a través de Shaklovity un fallido intento de asesinato de Pedro para poder quedarse así con el todo el poder. Sin embargo su intentona fracasa y ante el consumado evento el bando es dispersado: Sofía es enviada a un convento, Shaklovity es ejecutado y Golitsyn enviado al exilio. El poder se concentra entonces en la madre de Pedro, Natalia Naryshkina, quien muere en 1694. Luego de la muerte de su hermanastro Iván en 1696, Pedro asume definitivamente como único zar.³²

Sofía, sin embargo, no se queda de brazos cruzados y continúa conspirando. Tal es así que en 1698 asistimos la tercera revuelta de los *streltsy*, donde el grupo militar de elite intenta llevarla nuevamente al poder. Pedro debe volver de uno de sus viajes por Occidente para enfrentar la rebelión y ante ella no muestra ninguna misericordia con nadie. A Sofía se le obliga a tomar los hábitos y la mayoría de los *streltsy* son castigados con una severidad sin precedentes: luego de pasar por varias sesiones de tortura, más de un millar son ejecutados y expuestos en la Plaza Roja como escarnio y advertencia. Es el fin de los *streltsy*, ya que los que habían logrado sobrevivir son desmantelados. Mientras tanto, los Viejos Creyentes, que habían sido perseguidos desde que Alejo estaba en el poder y mucho más aún bajo la regencia de Sofía como efecto de la

³¹ El sufijo “*shchina*” tiene una connotación negativa en la lengua rusa. Agregado a un nombre o a un apellido, añade también una condición peyorativa. En este caso, se puede traducir como el “asunto de los Khovansky” o “la cuestión de los Khovansky” o, como sugiere, Emerson como “el desorden suscitado por los Khovansky”. EMERSON, C., 1999: 105. David Brown sostiene que la palabra es intraducible y que podría haber sido creada por Pedro el Grande al enterarse del desafío a su autoridad. En ese contexto se podría traducir como “la conspiración de los Khovansky”. BROWN, D., 2002: 253. En todo caso, la palabra puede traducirse de varias maneras pero teniendo en cuenta que siempre la connotación seguirá siendo negativa.

³² TARUSKIN, R., 1993: 316.

Khovanshchina, respondieron ante estos últimos eventos con suicidios masivos que se concretaron mayormente con arrojados al fuego.³³

Ahora bien, Musorgsky no podía componer una ópera sobre Pedro el Grande, ni siquiera podía utilizar a la figura del zar como un personaje que subiera a escena ya que existía en Rusia una orden oficial que prohibía la representación de cualquier miembro de la dinastía Romanov.³⁴ De modo que tuvo que concentrarse en los eventos que dieron lugar al surgimiento de su consolidación en el poder y al proceso de modernización que él mismo encabezó. Para ello no se basó en ninguna obra literaria previa. A diferencia de lo ocurrido con su *Boris Godunov*, cuya fuente principal había sido la obra homónima de Alexander Pushkin, para la construcción de la trama de *Khovanshchina* Musorgsky se basó en diferentes documentos históricos de la época de las revueltas de los *streltsy*, de varios autores y varias ideologías, que él mismo recopiló y apuntó con la ayuda de Stasov.³⁵ Con todo ello Musorgsky se lanzó a escribir su ópera en la cual trabajó, de manera discontinuada, entre 1872 y 1880.³⁶

Aquí nos encontramos con un primer problema, que es el de las fuentes con las que se cuentan para estudiar ésta ópera. Si bien toda obra inconclusa ya genera problemas de interpretación dado que está ausente la última palabra del compositor, el problema con *Khovanshchina* se agranda dado el estado en el cual se encontraban los manuscritos de Musorgsky respecto de la ópera y las dificultades para reconstruir su trabajo en esos años. Por un lado, pues, observamos que la obra fue dejada incompleta y no fue publicada durante la vida del compositor. Por otro lado, tenemos la pobre documentación que existe respecto de sus últimos años de vida, lo cual se suma a otros problemas tales como sus máscaras evasivas, sus

³³ Idem.

³⁴ Esa norma fue sancionada por Nicolás I en 1837 y sostenía que ningún zar podía ser representado en escena en ninguna ópera. Sólo los zares que no pertenecían a la dinastía Romanov podían ser descritos como personajes, pero únicamente en las obras del teatro hablado. Véase OLDANI, R., 1979: 246. GOZENPUD, A., 1973, 123.

³⁵ EMERSON, C., 1988: 240.

³⁶ Durante el proceso compositivo de *Khovanshchina* Musorgsky finalizó otras obras como la suite *Cuadros de una exposición* (1874) o los ciclos de canciones *Sin sol* (1874) y *Canciones y danzas de la muerte* (1877). Sin embargo, dentro de todo el tiempo que se tomó para componer la ópera, el período más intenso de trabajo se concentró entre los años 1872 y 1875.

constantes problemas de salud y su adicción al alcohol.³⁷ La notable recuperación de los manuscritos dejados por Musorgsky al momento de su muerte y la posible reconstrucción de su obra realizada por las investigaciones recientes no ayudan, sin embargo, a resolver demasiado el problema de la interpretación historiográfica y sobre todo ideológica de la ópera: todo lo que se diga respecto de las intenciones definitivas de Musorgsky en su *Khovanshchina* quedará dentro del terreno de las hipótesis.³⁸

¿En qué consisten pues los manuscritos y las fuentes disponibles? Por un lado, se encuentra el problema de la partitura y de la cuestión estrictamente musical. Musorgsky nunca completó una versión definitiva y orquestada de la ópera: sólo dejó (inconclusa) una partitura para piano y voz en versión manuscrita de escenas que fueron compuestas de manera aleatoria, es decir, que no seguían el orden cronológico de los eventos de la ópera. La canción folklórica de Marfa del acto III, por ejemplo, fue compuesta en 1873, mucho antes que el preludio y los actos I y II. Además, la mayor parte de esas composiciones quedaron sin orquestación; sólo fueron orquestadas algunas pocas piezas, como la citada canción de Marfa y el coro de los *streletsy* del acto III.³⁹ Si bien Musorgsky tenía la costumbre de presentar varias de las escenas en diversos conciertos y para diferentes públicos, en cada una de ellas hacía uso de improvisaciones y agregaba nuevas variantes que nunca se vieron definitivamente plasmadas en el papel.⁴⁰ Como sea, y así lo sostiene Emerson, la secuencia de la composición realizada entre 1873 y 1880 sugiere que la ópera no se desarrolló como un todo cronológico sino que más bien primero fue esbozada, luego revisada y finalmente “rellenada”.⁴¹

³⁷ EMERSON, C., 1988: 240.

³⁸ TARUSKIN, R., 1993: 319.

³⁹ Véase la cronología de la composición de acuerdo a las fechas de los manuscritos dejados por Musorgsky al momento de su muerte elaborada por Taruskin en su apéndice documental. TARUSKIN, R., 1993: 325-327.

⁴⁰ GASPAROV, B., 2005: 96.

⁴¹ EMERSON, C., 1988: 241. La secuencia, de acuerdo a la propia datación de Musorgsky es: para el Acto I: 1873 (primera mitad) y 1875 (dos episodios finales); Acto II: la mayoría de los episodios entre 1875 y 1876; Acto III: 1873 (primera mitad) y 1876 (segunda mitad); Acto IV: la mayor parte en 1876 y dos episodios en 1880; Acto V: la mayor parte de las escenas esbozadas hacia 1873 y episodios separados de 1876, 1878, 1879 y 1880. Véase también el citado apéndice de Taruskin.

Por otro lado tenemos la cuestión del *libretto*. Aquí el asunto se vuelve más peliagudo, pues existe más de una versión dejada por el compositor, con y sin su música. Como dijimos, Musorgsky sólo dejó una partitura de piano y voz manuscrita en donde se encuentran fechadas sus terminaciones para los diferentes episodios que van desde 1873 a 1880. Dado el modo en el cual Musorgsky encaró la composición de su ópera en una suerte de “libre improvisación”,⁴² las mejores fuentes para explicar la génesis del *libretto* fueron durante un extenso tiempo, por un lado, las cartas que Musorgsky le enviara a Stasov durante ese período, en donde revela detalle por detalle el carácter y sentido de sus personajes y, por el otro, el cuaderno de notas que Musorgsky compilara a partir de 1872 para *Khovanshchina*. Allí se pueden explorar las veinte páginas que él mismo relleno con sus citas extraídas del *corpus* de fuentes primarias por él consultadas, compuesto mayormente por memorias y documentos de la época, aunque también otras fuentes del período previo como la autobiografía del protopope Avvakum (1621-1682).⁴³ Musorgsky también colocó en su cuaderno citas textuales o parafraseadas de historiadores de los siglos XVIII y XIX, en su mayoría con visiones opuestas a los Viejos Creyentes y favorables a las políticas petrinas, como la obra del historiador Sergey Solovyov, *Historia de Rusia desde los tiempos antiguos*, especialmente los tomos XI a XIV.⁴⁴ Muchas de las citas textuales de esos documentos fueron luego trasladadas sin cambios al *libretto*.⁴⁵

Hacia 1932 se suma una nueva y fundamental fuente, desconocida hasta entonces: entre los papeles del archivo del poeta Arseny Kolenishchev-Kutuzov (1848-1913) se encuentra el *Cuaderno Azul*, en donde podía leerse otra versión del *libretto*, en prosa y prácticamente entero y finalizado. Si bien no estaba fechado, las investigaciones actuales sostienen, con bastante fuerza, que fue escrito bastante tarde, hacia 1879 o 1880, y que esa condición de texto “definitivo” podría haber ayudado notablemente al compositor en el momento de configurar definitivamente la ópera.⁴⁶

⁴² La frase pertenece a EMERSON, C., 1988: 242.

⁴³ Véase EMERSON, C., 1988: 242; GASPAROV, B., 2005: 97.

⁴⁴ GASPAROV, B., 2005: 98. De ese libro extrae literalmente partes de los documentos citados por Solovyov (por ejemplo, la carta íntima de Sofía a Golitsyn, el anuncio del linchamiento de los enemigos del estado por parte de los *streltsy* y la denuncia anónima de los planes de Khovansky para convertir a su hijo en zar) y también extrae literalmente partes de la propia narrativa de Solovyov.

⁴⁵ EMERSON, C., 1988: 242.

⁴⁶ EMERSON, C., 1988: 243.

Comparado con el manuscrito de la partitura para piano y voz, en ese *libretto* Musorgsky ofrece una versión más simplificada y acelerada: hay cuatro episodios mayores que quedan fuera de la partitura manuscrita.⁴⁷ Sin embargo, aquí también siguen sin estar resueltas y finalizadas dos escenas claves: el acto II carecía de una conclusión y el acto V no era más que una serie de esbozos. De modo que los documentos principales con los que contamos para la reconstrucción de la ópera por parte de Musorgsky son, por el lado de la música, el manuscrito de la partitura para piano y voz y, por el lado del *libretto*, el texto esbozado en verso en esa partitura y el texto ya casi finalizado en prosa aparecido en el *Cuaderno azul*. A ello hay que sumar el cuaderno de notas ya mencionado, las cartas a Stasov y los recuerdos de sus contemporáneos.

La mayoría de los investigadores que se han encargado de analizar la ópera han abordado estas fuentes y han intentado reconstruir hipotéticamente el sentido y la interpretación historiográfica e ideológica de *Khovanshchina*. Caryl Emerson ha ido aún más lejos: para ella, el *libretto* encontrado en el *Cuaderno azul* probablemente represente la concepción final de Musorgsky, al menos desde el punto de vista historiográfico y dramático y es por ello que a partir de allí se lanza a explicar el sentido de la ópera. Aunque la autora se olvida de algo fundamental: la música. Y esto no es un dato menor, ya que aquí es donde la intervención de Rimsky-Korsakov comienza a cobrar relevancia, ya que fue él quien finalmente terminó la obra y fue él quien, a partir del propio material musical, la dotó de un sentido completo y coherente, no muy lejano del concebido originalmente por Musorgsky y Stasov.

* * *

⁴⁷ Idem. Los episodios son los siguientes: a) el diálogo entre el pueblo de Moscú y el escriba en el acto I; b) el episodio entre el pastor luterano y Golitsyn del acto II; c) los intercambios entre Marfa y Susana y entre Dosifei y Susana en el acto III y el acto V. Todo el texto está dividido en 6 escenas, pero no en actos. El problema que se presenta aquí es que precisamente no existe una partitura completa que siga ese último *libretto*; como dijimos, Musorgsky nunca la terminó: dejó escenas no agrupadas en actos en sus partituras manuscritas para piano y voz. Sin embargo, para Emerson, en ese *libretto* hay unidad literaria y por lo tanto tiene un particular legitimidad como un trabajo literario independiente. De hecho, es altamente probable que Rimsky-Korsakov conociera ese cuaderno y lo haya utilizado para armar su versión de la ópera.

Rimsky-Korsakov y los esfuerzos del *intelligent* interventor

El libretto manuscrito del llamado Cuaderno Azul contiene seis escenas pero ninguna indicación de cómo debían ser reagrupadas en actos. Esa división y la primera versión publicada de la ópera *Khovanshchina*, vale decir su primera edición ya finalizada, fueron realizadas por primera vez por Nikolai Rimsky-Korsakov entre 1881 y 1883. Como vimos, existe una tendencia en la bibliografía a castigar las intervenciones de Rimsky-Korsakov respecto del trabajo de sus compositores amigos.⁴⁸ Aunque para el caso de *Khovanshchina* parece haber atenuantes: los esfuerzos de Rimsky-Korsakov aquí serían más entendibles y no tan castigados como sus intervenciones en el *Boris Godunov*, por ejemplo, ya que aquél era un trabajo terminado y publicado al momento de sus revisiones.⁴⁹ Un autor soviético llegó incluso a esbozar la idea de una doble autoría.⁵⁰ Sin embargo, la intervención de Rimsky-Korsakov sigue siendo más bien repudiada y desaprobada.⁵¹ Aquí sostenemos que *Khovanshchina* es el producto de una triple, aunque despareja, autoría: claramente es el resultado del trabajo realizado por Modest Musorgsky pero también es el corolario de las notables intervenciones de Vladimir Stasov y, sobre todo, del trabajo realizado por Nikolai Rimsky-Korsakov en el remodelamiento, finalización y otorgamiento de sentido de la ópera, que no estaba lejos del propuesto por Stasov y con el que Musorgsky estuvo en gran parte de acuerdo a lo largo de todo el proceso compositivo. De este modo, en su injerencia podemos ver una variante de la *intelligentsia* rusa, en este caso, de uno de sus miembros que interviene el trabajo del otro para dotarlo de sentido. Así, es posible sostener que la intervención de Rimsky-Korsakov viene a cerrar el círculo abierto por Stasov y que Musorgsky intentó seguir como pudo en la concepción de su trabajo: una ópera que reconociese y estimulase el impulso

⁴⁸ Taruskin ha llevado la delantera en este sentido. Véase TARUSKIN, R., 1993: 320-321. También EMERSON, C., 1988: 258; EMERSON, C., 1999: 106.

⁴⁹ EMERSON, C., 1988: 241. Aquí la autora establece un pequeño matiz respecto de la condena generalizada, aunque en líneas generales coincide con la interpretación pesimista.

⁵⁰ KARATYGIN, B., 1917: 192-218.

⁵¹ Además de los casos ya mencionados de Taruskin y Emerson se pueden incluir en esta lista a BATCHELOR, J. y JOHN, N., 1994; BROWN, D., 2002; BROWN, M., 1982; FIGES, O., 2006; FROLOVA-WALKER, M., 2007; MAES, F., 2006.

modernizador en Rusia y que describiera a todos aquellos grupos y sujetos que encarnaban el pesimismo y la detención de la historia para su país. Como sostiene Taruskin, a pesar de que muchas veces Stasov y Rimsky-Korsakov no estuvieron de acuerdo respecto de cuál Musorgsky querían rescatar, “en el caso de *Khovanshchina* sus objetivos encajaron”.⁵²

En primer lugar tenemos entonces el papel jugado por Stasov, que no es menor, ya que fue él quien sugirió el tema de la ópera.⁵³ Más allá de la construcción de una biografía “imaginaria” para Musorgsky luego de su muerte, de modo tal que quedaran resaltadas sus propias ideas más que las del compositor, no hay duda de que uno de los estímulos constantes para la composición de *Khovanshchina* provino del propio Stasov.⁵⁴ El crítico fue quien dominó casi sin rivales la vida creativa de Musorgsky del período comprendido entre 1870 y 1873 en el cual se destacan los mayores logros del compositor respecto del realismo y su compromiso respecto de temas “cívicos”: *Boris Godunov* y el comienzo de *Khovanshchina*.⁵⁵ En su famoso ensayo biográfico sobre el compositor, una de las fuentes más

⁵² TARUSKIN, R., 1993: 6.

⁵³ Como vimos esto no es nuevo. Stasov había sugerido además temas para obras de otros compositores como, por ejemplo, el argumento de *Zar Saltan* y algunas secciones de *Pskovityanka* y *Sadko*, de Nikolai Rimsky-Korsakov y los temas para *Príncipe Igor* de Alexander Borodin (1833-1887) y *Angelo* de Cesar Cui (1835-1918). Véase OLKHOLVSKY, Y., 1983: 65-82 y TARUSKIN, R., 1993: 8.

⁵⁴ Sobre la visión que tenía Stasov respecto Musorgsky véase el excelente ensayo de Richard Taruskin incluido en su libro sobre el compositor, “Who speaks for Musorgsky?”, en TARUSKIN, R., 1993: 3-37. El autor, si bien reconoce los méritos y la voluntad de Stasov por salvar del olvido a la obra y la figura de Musorgsky (quien, por otra parte, es un compositor que muere prácticamente en el desconocimiento y el silencio), critica allí la creación que hace Stasov del mito de Musorgsky *populista* y *nacionalista*, que reflejaría más bien sus propias ideas y no las del compositor. Taruskin, sin embargo, realiza una asociación un tanto mecánica y directa entre las influencias “amistoso-ideológicas” del compositor y sus obras. Así, bajo la órbita de Stasov compondría su *Boris* “populista” y al cambiar a la órbita de Arseni Golenishchev-Kutuzov compondría su *Khovanshchina* “aristocrática”. La cuestión es un poco más compleja, sobre todo porque como bien demuestra su epistolario y sus obras nunca dejaría de estar totalmente fuera de la influencia de Stasov.

⁵⁵ TARUSKIN, R., 1993: 10.

notables hoy en día para estudiar a Musorgsky, Stasov sostiene que “yo fui quien le propuso el sujeto en la primavera de 1872, cuando todavía *Boris Godunov* no había sido representada en el teatro”.⁵⁶ Más aún, Stasov tenía bien claro el plan de la obra al momento de proponerlo: “yo consideraba que la lucha entre la vieja y la nueva *Rus*’, la salida de la escena de la primera y el nacimiento de la segunda, sería un suelo rico para un drama y una ópera, y Musorgsky compartía mi opinión”.⁵⁷ Pero la intervención de Stasov no se limitó únicamente a la sugerencia del tema de la nueva ópera. A lo largo de todo el período en el cual Musorgsky se concentró en la composición de *Khovanshchina*, allí estuvo para brindar ayuda, apoyo y, sobre todo, críticas y sugerencias de tipo dramático, argumentativas e ideológicas.⁵⁸

La colaboración y la presencia de Stasov en el proceso creativo de *Khovanshchina* son fundamentales, como reconoce el propio Musorgsky. Esto queda evidencia más aún cuando nos dirigimos a las intervenciones realizadas por parte de Stasov respecto del devenir del proceso compositivo. En las dos cartas más extensas al respecto, Stasov hace comentarios bastante duros al trabajo en marcha.⁵⁹ En la primera se queja incluso del carácter “aristocrático” que estaba adquiriendo la obra: “finalmente será una ópera de príncipes, cuando yo pensé que usted estaba planeando una ópera sobre el pueblo [...] No, no, protesto enérgicamente, con toda mi fuerza, contra esto”.⁶⁰

⁵⁶ STASOV, V., 1952: 122.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Eso puede rastrearse bien en las fundamentales cartas de Stasov a Musorgsky del 15/08/1873; 18/05/1876 y 9-16/08/1876. También, en los importantes ensayos sobre *Khovanshchina*: “Escándalo musical” (1883); “Sobre los motivos de la representación de *Khovanshchina*” (1886) y “¿Está terminada *Khovanshchina*?” (1886). Finalmente en la nota necrológica que Stasov escribiera a la muerte de Musorgsky (1881) y principalmente en su fundamental ensayo biográfico de 1881. En STASOV, V., 1952: 23-142, 182-194 y 220-235.

⁵⁹ Cartas de Stasov a Musorgsky del 15/08/1873 y del 18/05/1876, en STASOV, V., 1952: 220-231.

⁶⁰ Carta de Stasov a Musorgsky, 15/08/1873, en STASOV, V., 1952: 220-221. Las críticas y los comentarios además apuntaban a las caracterizaciones de los personajes y el modo en el cual debían articularse las diferentes escenas.

Musorgsky acusa recibo de las recomendaciones, protestas y sugerencias y, lejos de desecharlas y mostrarse en desacuerdo, las pondera sobremedida. En la respuesta particular a la cuestión aristocrática, Musorgsky responde que “hice toda clase de notas en varias partes de la ópera y estoy completamente de acuerdo con su observación respecto del ‘aristocratismo’”.⁶¹ En la segunda carta, Stasov plantea la necesidad de realizar importantes cambios respecto de la caracterización y articulación de los personajes e importantes objeciones respecto de cada uno de los actos.⁶² Musorgsky responde inmediatamente que

“estoy seguro que usted, *généralissime* no supone que sus observaciones y sugerencias han sido tomadas por mí de otra manera que la usual de Musoryanin. He parado el trabajo y he caído bajo el pensamiento [...] Le agradezco. He caído en el pensamiento y si usted es todavía el mismo (y si cambia sería un crimen) nuestro asunto se moverá más rápido”.⁶³

De este modo, Musorgsky absorbe las críticas y sugerencias de Stasov y las tiene en cuenta como parte fundamental para la composición de la ópera.

Precisamente, y en apoyo a nuestra tesis, Musorgsky nunca dejó de concebir la ópera en términos “colectivos”. Vale decir, reconoció activamente a Stasov (y, como veremos, también a Rimsky-Korsakov) como parte del proyecto: en su correspondencia con el *généralissime*, Musorgsky se refiere a *Khovanshchina* como un proyecto de carácter colectivo y en colaboración ya que Stasov no sólo es el autor de la idea, sino también un consejero y un colaborador inquebrantable. Así, Musorgsky permanentemente habla de “nuestro trabajo”, “nuestra ópera” o “nuestra *Khovanshchina*” cuando se refiere al trabajo nuevo que está creando. El compositor reconoce la necesidad de contar con la ayuda y el respaldo de Stasov en su tarea, en todo momento. En la famosa carta que los investigadores suelen citar como prueba del desacuerdo ideológico entre Musorgsky y Stasov, la mayor parte de ellos no cita el párrafo en el cual el compositor termina reconociendo que “sin usted [Stasov] yo fracasaría en tres cuartas partes de mis intentos. Nadie ve mejor que usted en qué

⁶¹ Carta de Musorgsky a Stasov, 06/09/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 174.

⁶² Carta de Stasov a Musorgsky, 18/05/1876, en STASOV, V., 1952: 225-231.

⁶³ Carta de Musorgsky a Stasov, 15/06/1876, en MUSORGSKY, M., 1984: 231.

dirección yo me dirijo, qué excavaciones realizo y nadie mira más directa y profundamente que usted sobre mi camino remoto”. Y renglones más abajo: “No pido su mano: usted hace mucho la extendió y yo la he sostenido con fuerza, mi mejor y querido apoyo”. Incluso en una fecha tan tardía como 1880, con bastante material compuesto de *Khovanshchina*, Musorgsky escribe a Stasov que “nuestra *Khovanshchina* está terminada, excepto por una pequeña pieza en la escena final de la auto-inmolación: debemos hablar sobre esto juntos [...] *Ayúdeme*”. Finalmente, Musorgsky reconoce el carácter colectivo de la empresa y el aporte de su amigo en su dedicatoria. En una corta carta, el compositor expresa su deseo de dedicar la ópera a Stasov, sabiendo incluso que lo hace mucho antes de que la ópera sea terminada. No contento con ello, Musorgsky va más allá y le expresa a su mentor: “quiero dedicarle todo el período de mi vida ocupado por la creación de *Khovanshchina*”.⁶⁴

A pesar de las recreaciones míticas realizadas luego por Stasov respecto de Musorgsky en particular y la música rusa en general, no hay dudas en este sentido de la influencia que ejerció para el inicio, el desarrollo y la finalización de *Khovanshchina*. De modo que no es en vano que se encargue de recalcar luego, en la biografía citada, que los mejores años de composición de Musorgsky fueron los comprendidos en el período 1872-1875 y que luego su salud decayó y así su talento y la calidad de sus composiciones, vale decir, cuando *Khovanshchina* había tomado una dirección no tan deseada por él.⁶⁵ La intervención de Stasov resultó así fundamental para dotar a *Khovanshchina* no sólo de un estímulo y un aliento para su composición sino también para determinar el camino estético e ideológico de su obra.

Como sabemos, a pesar de las intervenciones de Stasov y el mandato por terminar la obra, *Khovanshchina* quedó inconclusa al momento de la muerte de Musorgsky. Y allí es donde aparece como fundamental, para cerrar el círculo, la intervención de Nikolai Rimsky-Korsakov, ya que él es quien no sólo finaliza la ópera sino que es quien además la dota de sentido

⁶⁴ Carta de Musorgsky a Stasov, 15/07/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 134. En la portada del cuaderno de notas para *Khovanshchina* Musorgsky escribió, el mismo día, la siguiente dedicatoria: “Dedico a Vladimir Vasilievich Stasov mi trabajo, hecho con lo mejor de mis habilidades e inspirado por su amor”, en LEYDA, J. y BERTENSON, S., 1947: 194.

⁶⁵ STASOV, V., 1952: 123. Taruskin agrega que en parte esa interpretación estuvo motivada por los celos generados por el acercamiento de Musorgsky a Arseny Golenishchev-Kutuzov. Véase TARUSKIN, R., 1993: 14-15.

y coherencia. Luego de la muerte de Musorgsky, Rimsky-Korsakov pasó trabajando dos años en el manuscrito, cortando más o menos ochocientos compases y orquestando, rearmonizando y retocando cada uno de los compases para que finalmente quedase una versión ejecutable.⁶⁶ La mayoría de los investigadores recientes respecto de Musorgsky en general y *Khovanshchina* en particular (con Richard Taruskin a la cabeza) mantienen una visión condenatoria respecto de la tarea de Rimsky-Korsakov.⁶⁷ Como vimos, Taruskin sostiene que hay una interpretación canónica que se construyó a través de las varias ediciones y los varios editores de *Khovanshchina*, a partir del trabajo inicial de Rimsky-Korsakov, ya que fue él quien completó las partes incompletas y quien orquestó y "corrigió" y "cortó" la ópera. Esa versión "progresiva" es la que estaría en desacuerdo con la idea original de Musorgsky.⁶⁸ Aquí, por el contrario, sostenemos que la intervención de Rimsky-Korsakov es la que permite dotar a la obra de sentido y coherencia. Y lo hace en el sentido de apuntar las ideas progresistas ya manifestadas por Stasov y Musorgsky de responder ante el avance de la modernidad cultural en Rusia.

La intervención de Rimsky-Korsakov en la partitura de *Khovanshchina* puede registrarse en la partitura misma (como veremos en el próximo apartado) pero también en dos fuentes documentales fundamentales para el estudio de esta cuestión: su *Crónicas de mi vida musical*, un excelente diario en donde el compositor recopila y expone de manera detallada los diferentes eventos vinculados a su relación con la música y el medio cultural ruso, y su profusa correspondencia. En la primera, Rimsky da cuenta de su estrecho vínculo con la ópera. A pesar de que al principio dice desconocer "el asunto y el verdadero plan de *Khovanshchina*" y que le resultaba "muy difícil de aclarar aquél embrollo",⁶⁹ a lo largo de toda el período creativo Rimsky no deja de tener contacto con ella y con su autor. De hecho, más de una vez, termina partes de la ópera con la propia aprobación de Musorgsky: "Musorgsky, que nos prometió esta obra, no tuvo tiempo para hacerla y yo me ofrecí para orquestrarla. Aceptó y, al ejecutarse, mi trabajo le satisfizo mucho, a pesar de que le hice muchas

⁶⁶ EMERSON, C., 1988: 235.

⁶⁷ Por ejemplo EMERSON, C., 1988 y 1999; FROLOVA-WALKER, M., 2007; MAES, F., 2006. TARUSKIN, R., 1993 y 2009.

⁶⁸ TARUSKIN, R., 1993: 320.

⁶⁹ RIMSKY-KORSAKOV, N., 1977: 123.

correcciones”.⁷⁰ Rimsky-Korsakov observa que la tendencia de Musorgsky de dejar incompletas sus obras se debe a su propia incapacidad y a su decadencia moral, física e intelectual, que no dejó de aumentar hasta su muerte.⁷¹ Más allá de eso, es innegable que Rimsky-Korsakov conservó hasta el final de sus días un gran afecto y respeto por su amigo y su decisión de terminar la obra se motiva precisamente por el reconocimiento de su talento y originalidad.⁷² Como sostiene el propio Rimsky:

“Uno encontraba allí armonías torpes y carentes de coherencia, voces conducidas de un modo inverosímil, una modulación increíblemente ilógica, o una abrumadora ausencia de modulación, una orquesta fallida y por lo general una especie de diletantismo audaz y satisfecho de sí, también unos pasajes técnicamente hábiles o ricos en una total impotencia técnica. A pesar de todo esto, estas composiciones solían estar tan llenas de talento, eran tan originales, encerraban tantas cosas nuevas y vivas, que su publicación se hacía indispensable”.⁷³

En cuanto a la correspondencia, Rimsky-Korsakov es muy elocuente respecto de su tarea en la finalización de *Khovanshchina*, en el sentido de que presenta como necesaria su intervención para que la obra adquiera sentido y coherencia. En su correspondencia con Mily Balakirev,⁷⁴ Vladimir Stasov,⁷⁵ Alexander Glazunov⁷⁶ y Semyon Kruglikov (1851-1910),⁷⁷ se puede observar cómo Rimsky va anunciando sus intenciones y precisando en qué momento de la revisión y producción se encuentra en cada momento y los avances y las dificultades que va encontrando a medida que avanza en el trabajo. El propio Musorgsky nos autoriza incluso

⁷⁰ RIMSKY-KORSAKOV, N., 1977: 187.

⁷¹ RIMSKY-KORSAKOV, N., 1977: 123-126.

⁷² RIMSKY-KORSAKOV, N., 1977: 207.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Carta de Rimsky-Korsakov a Balakirev, 08/06/1882, en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1963: 159.

⁷⁵ Por ejemplo, cartas de Rimsky-Korsakov a Stasov, 25/05/1882; 18/06/1882; 01/07/1882 y 2-3/07/1882, en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1963: 376, 383, 386 y 388.

⁷⁶ Por ejemplo, carta de Glazunov a Rimsky-Korsakov 14/09/1882; 13/08/1883, en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1965: 66 y 70.

⁷⁷ Por ejemplo, carta de Rimsky-Korsakov a Kruglikov 27/02/1882; 01/07/1882; 14/04/1883, en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1981: 85, 90, 91 y 112.

a sostener una interpretación de este tipo en donde se pondera el trabajo conjunto con Rimsky-Korsakov. En su correspondencia con Stasov, el compositor reconoce que consulta y pide apoyo a su amigo para la composición de ciertas partes de la ópera. Por ejemplo, cuando está preparando el coro de los Viejos Creyentes, busca consejo y aprobación en su amigo *Korsinka*⁷⁸ respecto de las melodías allí utilizadas.⁷⁹ Más tarde incluso sostiene que va “a completar la tercera escena (el barrio de los *streletsy*)” y que va “a escribir el quinteto en *Piter*⁸⁰ bajo la supervisión de Rimsky-Korsakov, dado los requerimientos técnicos”.⁸¹

Con todo, se puede sostener que *Khovanshchina* es obra de Rimsky-Korsakov también y fue justamente su intervención final lo que le permitió llegar a una forma definitiva y coherente. El propio compositor finalmente así lo pensaba, abiertamente. En una carta dirigida al crítico y teórico Semyon Kruglikov durante su trabajo sobre los manuscritos de Musorgsky sostenía que “incluso considero que yo me llamo Modest Musorgsky y no Nikolai Andreievich y que yo compuse (сочинил) *Khovanshchina* y tal vez, incluso, *Boris*”.⁸² Sabiendo que probablemente hubiese exagerado, al menos en lo que se refiere a *Boris Godunov*, luego matiza la idea aunque se mantiene en la misma posición respecto de la autoría conjunta de la ópera inconclusa de Musorgsky: “en lo que respecta a *Khovanshchina*, es en parte verdad”.⁸³

De este modo podemos sostener junto a Marina Frolova-Walker que “*Khovanshchina* demostró que Musorgsky era un verdadero *intelligent*, atormentándose con las cuestiones cruciales de la historia de Rusia”,⁸⁴ característica que compartió con otros artistas de su época, especialmente los escritores. Aunque el acuerdo llega sólo hasta aquí, pues luego la autora sostiene que los “otros *kuchkistas* prefirieron, como los eslavófilos, pintar

⁷⁸ Así es como lo llamaba cariñosamente Musorgsky en su correspondencia.

⁷⁹ Cartas de Musorgsky a Stasov del 23/07/1873 y del 02/08/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 154 y 165.

⁸⁰ Así es como suele referirse la gente en Rusia a San Petersburgo informalmente y así es como lo hacía Musorgsky en muchas de sus cartas.

⁸¹ Carta de Musorgsky a Stasov, 16/08/1876, en MUSORGSKY, M., 1984: 236.

⁸² Carta de Rimsky-Korsakov a Kruglikov, 01/06/1882, en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1981: 90.

⁸³ Carta de Rimsky-Korsakov a Kruglikov, 01/06/1882, en RIMSKY-KORSAKOV, N., 1981: 91.

⁸⁴ FROLOVA-WALKER, M., 2007, p. 140.

un mundo idealizado de la Rusia anterior a Pedro I”.⁸⁵ Como hemos venido sosteniendo, esta idea no puede aplicarse a Rimsky-Korsakov. El compositor cabe dentro de la categoría de *intelligent*, en este caso la de un *intelligent* interventor. No únicamente buscó participar con sus obras en el debate intelectual sobre las cuestiones cruciales de la historia rusa,⁸⁶ sino que en su intervención en la obra de Musorgsky no sólo buscó concluir con la tarea de su amigo sino también contar con una nueva posibilidad de dejar expuesta su visión de la historia y su interpretación de los cambios que la modernidad venía a traer a Rusia. Veamos ahora cómo se consolidó todo esto en la ópera *Khovanshchina*.

* * *

Una ópera sobre el pasado y el presente de Rusia. La acción de Pedro el Grande y la modernización cultural de Rusia

La *Khovanshchina* que finalmente nos dejó Rimsky-Korsakov opera e interviene sobre todo a partir de las partes que Musorgsky dejó inconclusas, ya que los finales más importantes de los diferentes actos de la ópera quedaron sin terminar y así también quedó inconclusa una definitiva filosofía de la historia.⁸⁷ A partir de ello puede leerse y reconstruirse el sentido y la interpretación del relato histórico que se propone en esta ópera, que está directamente vinculada con la necesidad del *intelligent* de intervenir en las discusiones y los debates de su propio tiempo. Como sostenía el propio Musorgsky, “el pasado en el presente: esa es mi tarea”.⁸⁸ Rimsky-Korsakov lo deja bastante claro, por su parte, en su prefacio escrito para la partitura de la ópera, al sostener que se trata de una

“lucha entre los siguientes elementos políticos: la Vieja Rusia, representada por el príncipe Khovansky y los Streltsy; la Joven Rusia, personificada por el príncipe Vasily Golitsyn y la Rusia sectaria, tipificada por Dosifei líder de los raskolniky o Viejos Creyentes”.⁸⁹

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ Véase BAÑA, M., 2010.

⁸⁷ EMERSON, C., 1988: 258.

⁸⁸ Carta de Musorgsky a Stasov, 15-22/07/1872, en MUSORGSKY, M., 1984: 126.

⁸⁹ Nikolai Rimsky-Korsakov, “Preface”, en MUSORGSKY, M., 1913: s/n.

La reconstrucción de los efectos de sentido buscados por la obra y de la interpretación historiográfica a partir del material musical se puede realizar a partir de tres momentos fundamentales de la obra, que a su vez retrotraen, adelantan y modifican otras instancias de la ópera. Es por ello que a partir de estos tres momentos proponemos una lectura de *Khovanshchina* en la que se demuestra no sólo su interpretación historiográfica sino también el modo en el cual los compositores propusieron un estímulo y una clara intervención intelectual para el devenir de la modernización cultural en Rusia. Esos tres momentos son el preludio y los finales de los actos II y V. Vemos entonces cómo se manifiestan.⁹⁰

En el preludio a una ópera se suele resumir el contenido de todo lo que sigue a continuación, vale decir, se presenta de manera sucinta lo que uno va a encontrar desarrollado al interior de la obra. Esto permite, entre otras cosas, presentar al oyente el material musical significativo con el cual podrá entender mejor el contenido dramático y musical. De este modo, la presentación musical inicial colabora con un mayor entendimiento posterior de la obra. El preludio de *Khovanshchina* no es la excepción ya que en él se resume musicalmente el contenido central de la ópera y su representación de la época de la historia rusa que retrata. Es posible ver en ella, y de ahí su importancia ya que esta parte sí había sido concluida por Musorgsky, una anticipación de lo que será el contenido musical e historiográfico de *Khovanshchina*.

El preludio relata en no más de cien compases lo que se desarrollará en el resto de la partitura. Se trata del nacimiento de una nueva Rusia o, para decirlo en otras palabras, el modo en el cual es entendido el impacto del avance de la modernidad cultural en ese país y su pretendida necesidad. El preludio lleva como título “Amanecer en el río Moscú”. La figura del amanecer aquí se utiliza

⁹⁰ Por todo lo expuesto en este artículo, para el análisis que sigue se tuvo en cuenta la edición de *Khovanshchina* editada y orquestada por Rimsky-Korsakov, basada en los manuscritos de Musorgsky. No tuvimos en cuenta en este caso una de las ediciones consideradas como más autorizadas, la realizada por Pavel Lamm en 1931, ya que precisamente no toma en cuenta la intervención de Rimsky-Korsakov.

literalmente como inicio de la obra pero también como metáfora de la acción modernizadora de Pedro el Grande, indicando que allí comienza una nueva era para Rusia.⁹¹ Esa representación se construye a partir del desarrollo de una melodía sencilla de carácter folklórico, que comienza en la tonalidad de Mi mayor. La presentación de la frase hace uso de un conocido recurso de los miembros de *kuchka*, las “variaciones sobre fondos cambiantes”, que estaba bien diseminado en la música rusa del siglo XIX por lo menos desde Mijaíl Glinka y su *Kamarinskaya*.⁹² Musorgsky lo retoma y lo pone en juego para la armonización y el tratamiento de esa melodía folklórica, recurso que ya incluso había utilizado en *Boris Godunov*.⁹³ Como sostiene Brown, “ejemplifica un proceso de evolución temática que luego va a ser observado frecuentemente a lo largo de la ópera”.⁹⁴ El arpeggio del acorde de la tónica al inicio del preludio no hace más que reforzar esa idea de despertar y de desenvolvimiento. El acorde de tónica se desarma y se desenvuelve y es sólo el trémolo de los violines lo que “ensucia” la exposición del tema y simboliza las “nubes” que podrían tapar la limpia salida del sol. Sin embargo, esa suciedad no es negativa, en tanto y en cuanto ningún amanecer muestra al sol de manera clara y precisa cuando éste sale.

Cuando por segunda vez se expone el tema, no se lo hace de manera igual; una pequeña variación en la melodía va dando la idea de leve transformación de ese despertar y de que todo comienzo supone algo nuevo. Sin embargo la unidad está dada por las notas centrales del tema. Ahora bien, cuando el tema es nuevamente expuesto (por tercera vez) ahora por el oboe, se produce la primera modulación: Re mayor.⁹⁵ El tema se despliega en su plenitud,

⁹¹ Aunque no necesariamente en esa época sino más bien con todos aquellos que de alguna u otra manera hayan proseguido ese camino.

⁹² EMERSON, C. y OLDANI, R., 1994: 37. Frolova-Walker demuestra por su parte que la armonización no sirve para planes estructurales más generales sino solamente para estructurar pequeñas partes. FROLOVA-WALKER, M., 2007: 169.

⁹³ MUSORGSKY, M., 1973: 1-5

⁹⁴ BROWN, D., 2002: 268.

⁹⁵ MUSORGSKY, M., 1973: 5.

representando el sol bien alto y el amanecer pleno. El acompañamiento muta de los amenazantes trémolos a los trabajados y dinámicos arpegios de las cuerdas. No es un dato menor la indicación en la partitura de que el telón debe comenzar a levantarse lentamente precisamente en ese momento. Visualmente, se refuerza aquí la idea propuesta por la música de un amanecer y el nacimiento de algo nuevo.⁹⁶

Ese sol y ese amanecer, símbolo del despertar de Rusia a la modernidad, se van a ver amenazados, sin embargo, a lo largo de toda la obra por los elementos que se oponen a esa modernización. Y el preludio es bastante claro en ese sentido: por un lado, el tema se vuelve a ejecutar, ya por cuarta vez, en el registro más grave en los violonchelos. La melodía se hace espesa y dura, respecto de la claridad con la que se venía desarrollando.⁹⁷ Cuando la repitan los violines en octavas, volviéndose más aguda, esa altura transforma al tema en punzantes puñaladas clavadas al corazón de la modernización. Pero por otro lado, lo que termina de confirmar los obstáculos que se posan sobre el amanecer de la modernización es el bajo, que con sus pesados golpes refuerza esta idea de sacudir a la modernidad que se viene. El contraste se refuerza más aún con la indicación en la partitura de que al comienzo del tema debe empezar a verse reflejado la luz del sol en las cúpulas de las iglesias. De ahí que los bajos emulen el sonido de las campanas, aunque son campanas más bien pesadas y oscuras y que de esa manera refuerzan el elemento antiguo y no moderno, en este caso religioso.⁹⁸ Este pasaje es significativo porque el tema en esta variación va a volver a ser ejecutado más adelante en la ópera, al final de acto II, cuando Marfa narre su rescate del asesinato de Golitsyn en manos de las tropas de Pedro.⁹⁹ Brown se pregunta si esta parte no viene a representar al propio Pedro. Pero para Musorgsky claramente representaba el sol y el nacimiento de lo nuevo: “La introducción a *Khovanshchina* está casi lista la creciente luz del sol naciente es

⁹⁶ MUSORGSKY, M., 1973: 6.

⁹⁷ MUSORGSKY, M., 1973: 7-8.

⁹⁸ MUSORGSKY, M., 1973: 7.

⁹⁹ BROWN, D., 2002: 268.

hermosa y ha sido llevada al punto en el cual se dicta la denuncia, con una pequeña escena de Shaklovity y el escriba que precede al dictado”.¹⁰⁰

El preludio termina con una cuarta y definitiva modulación a Reb mayor (luego de que la flauta repitiera el tema en Fa): los chelos y la vuelta del trémolo traen incertidumbre y recuerdan los obstáculos, pero finalmente el tema se impone radiante. Terminada la lucha, el tema se expone de manera reposada, dando a entender que luego del enfrentamiento y el combate se han eliminado todos los elementos extraños y que Rusia se encamina hacia la modernidad, en este caso vinculado a lo cultural, vale decir, hacia un abandono de las formas supersticiosas de entender la política y la cultura y un llamado a la desacralización del mundo y de la sociedad.¹⁰¹ Esto es precisamente lo que se expone y desarrolla en el resto de la obra. Veamos de qué manera.

Si bien hay cierta tendencia en la ópera hacia la descripción de situaciones y personajes, como sostienen Taruskin y otros autores,¹⁰² hay también lugar para el despliegue de un relato histórico: el del advenimiento de la modernidad, en este caso más de tipo cultural, como explicábamos más arriba. Ciertamente, lo que fue anunciado musicalmente en el preludio aparece desarrollado en el resto de la ópera, siempre a partir del recurso del material musical. Aquí entonces sostendremos que mientras el texto efectivamente permite un (auto) retrato de los personajes y una descripción de las situaciones, es la música la que se encarga de llevar adelante y sostener una narración histórica y es la que sirve para dotar de sentido a cada uno de los eventos que allí se despliegan. Así, el análisis de las escenas puede dividirse en dos partes: por un lado, es posible analizar los personajes de la ópera, ya que cada uno representa a un grupo y a una posición social y cultural determinada. Por el otro, es posible observar cómo se van vinculando esos diferentes personajes, sus grupos y sus acciones para conformar una narración de la aparición de la nueva Rusia social y cultural, vale

¹⁰⁰ MUSORGSKY, M., 1984: 165.

¹⁰¹ Véase BERMAN, M., 1989: 174-257.

¹⁰² TARUSKIN, R., 1993: 317; EMERSON, C., 1988: 261.

decir, de la Rusia que recibe y se enfrenta con la modernidad occidental. Y es esa narración la que se construye a partir del material musical. Como vimos, gran parte de las ideas y la interpretación que finalmente le otorgó Rimsky-Korsakov ya estaban presentes en el propio Musorgsky y también ya habían sido sugeridas por Vladimir Stasov y absorbidas y discutidas por Musorgsky a lo largo de la composición. Nikolai Rimsky-Korsakov no hizo más que confirmar con su finalización una interpretación que siempre había estado presente en el proceso compositivo de la ópera.

El elemento fundamental que le faltaba a la ópera, el elemento político y activo, vale decir, que orientase el sentido de *Khovanshchina*, fue terminado por Rimsky-Korsakov. Stasov lo ponía en estos términos:

“Hay de todo en abundancia en la ópera –pueblos y un genuino color histórico, facciones opuestas, naciones y pueblos contrastantes, hombres buenos y miserables, limpios y sucios, serios y divertidos, todo, todo en abundancia, sólo falta una cosa: un elemento político, activo, emprendedor, que apunte a algún sentido”.¹⁰³

Para analizar esta cuestión, y así todo el sentido historiográfico e ideológico de la ópera, es fundamental concentrarse, como dijimos, en dos momentos claves, con sus ramificaciones hacia atrás y hacia adelante y sus respectivas descripciones de los personajes, que incluso se arrastran de los eventos anteriores. Se tratan del segundo y del quinto acto y sobre todo sus respectivos finales. En ellos se encuentra el núcleo de *Khovanshchina* y de la posición historiográfica de los compositores.

El acto II es fundamental para entender el posicionamiento historiográfico y sobre todo el rumbo que toma la narración. No es casualidad este acto haya sido el último en ser terminado por Rimsky-Korsakov, cuando el resto de la obra ya estaba concluido.¹⁰⁴ La narración y el efecto de sentido buscado por la disposición del material musical son bastante claros y directos: se trata de un episodio importante dentro del

¹⁰³ Carta de Stasov a Musorgsky, 9-16/08/1876, en STASOV, V., 1952: 232, subrayado nuestro.

¹⁰⁴ La fecha es 14/07/1882. Más aún, las fundamentales tres páginas finales fueron las últimas en ser terminadas, el 01/10/1883. Véase RIMSKY-KORSAKOV, N., 1963: 377.

largo camino de Rusia hacia la modernidad cultural. Así lo entendía en parte Musorgsky y así lo entendieron más abiertamente Stasov y Rimsky-Korsakov. El momento en donde se presenta claramente la dirección que van a tomar los acontecimientos son las escenas III y IV de ese mismo acto II. Allí se terminan de definir los personajes históricos y sus posiciones dentro de la disputa por el camino de Rusia hacia la modernidad. Antes, claro, habían sido ya descriptos los otros personajes de la historia: los *streltsy*, por ejemplo, habían sido retratados a lo largo del acto I de modo negativo y reprochable. Ellos eran los sujetos que destruían todo lo bueno que podía haber y los que se la pasaban todo el tiempo holgazaneando. La descripción planteada en el *libretto*, que relata destrucciones y asaltos varios, no hace más que reforzarse por la música: tanto en la escena I como en la escena II, la llegada y los movimientos de los *streltsy* son anunciados por los bronces disonantes y acompañados por el tremolo de los contrabajos.¹⁰⁵

Volviendo al acto II, todo gira en torno del invisible pero omnipresente Pedro I o del visible aunque ambiguo Shaklovity. Y de cómo a partir de allí se van descartando todos aquellos elementos que se presentan como obstáculos de la modernización cultural de Rusia pretendida por Pedro. Es por eso que el segundo acto resultaba ya fundamental para Musorgsky. La carta escrita a Stasov en agosto de 1876 así lo demuestra:

“Oh, sí tan sólo pudiera llegar a dominar esta segunda escena de nuestra *Khovanshchina*, el resto procedería exitosamente, espero. Ahora está claro que la segunda escena tiene la palanca para el giro de los partidos animados en el drama entero”.¹⁰⁶

Y es eso precisamente lo que sucede a lo largo de lo que finalmente quedó estipulado como el acto II.

Por un lado tenemos al príncipe Golitsyn, quien es el prototipo del europeo y eso queda claro y se manifiesta musicalmente. La música con la cual se inicia el acto II así lo describe. Musorgsky ya lo había diseñado: “el tema de Golitsyn en el segundo acto en el estilo europeo es terriblemente hermoso”.¹⁰⁷ Y así lo hace Musorgsky, al utilizar el recurso musical: una

¹⁰⁵ MUSORGSKY, M., 1973: 13-17 y 21-23.

¹⁰⁶ Carta de Musorgsky a Stasov, 13/08/1876, en MUSORGSKY, M., 1984: 236.

¹⁰⁷ MUSORGSKY, M., 1984: 305, subrayado nuestro.

bella aria en Fa mayor que Golitsyn canta en contrapunto con la flauta.¹⁰⁸ O sea, hay una clara intención de describir al personaje de Golitsyn y ubicarlo en el lugar del europeo. No obstante esto, su condición es incompleta, ya que es un europeo parcial: es supersticioso. Eso queda demostrado nuevamente cuando inmediatamente después se encuentre con Marfa, que ha llegado a su hogar y se deja adivinar el futuro por ella. Mientras llega el agua pedida por él para que Marfa pueda hacer la adivinación, la orquesta ejecuta una música que hace prever no sólo la superstición sino también el resultado de ella. Todo esto se refuerza aún más, con la ejecución del *leitmotiv* de Marfa cuando ella canta “¿Quieres que interroge tu destino, príncipe? / ¿Qué inquieta la voluntad de las fuerzas ocultas que rigen la tierra, príncipe?”.¹⁰⁹ Y más tarde, cuando Marfa sostenga que todo está calmo y puro la orquesta la va a contradecir al ejecutar los cuernos una sucesión de corcheas que sugieren intranquilidad y zozobra, recurso que ya había sido usado en *Boris Godunov*.¹¹⁰ Y allí comienza a decretarse la suerte de Golitsyn, que es lo mismo que decir la suerte del partido europeo que no pertenecía a Pedro: su destino es la desaparición, materializada en el exilio. Es significativo remarcar que mientras Marfa da cuenta del destino que le espera al príncipe, la orquesta recurre a la ejecución de los recursos del orientalismo, dando a entender que la caracterización de Golitsyn como europeo es parcialmente cierta.¹¹¹ Más tarde, esta suposición será confirmada por Khovansky, líder de los *streletsy*. Es significativo porque en el propio imaginario de Musorgsky Rusia aparecía todavía más cerca del lado tártaro que del europeo: así se lo preguntaba al pintor Ilya Repin (1844-1930), de

¹⁰⁸ MUSORGSKY, M., 1973: 131-135.

¹⁰⁹ MUSORGSKY, M., 1973: 143-143.

¹¹⁰ MUSORGSKY, M., 1973: 150-151.

¹¹¹ El orientalismo en la música rusa podía identificarse por una serie de convenciones que se fueron construyendo a lo largo de las composiciones, sobre todo con una connotación negativa, asociada a lo femenino, lo lascivo y lo hedonista. Esas convenciones estaban dadas por: a) las ondulaciones melódicas atadas sobre el ritmo; b) el pase cromático entre los grados 5 y 6 o cromatismo, reforzado por el uso de los trinos, c) el pedal percusivo que se asemeja al zumbido; d) timbre del corno inglés. Algunas de estas características ya podían encontrarse en la *Canción Georgiana* (1831) de Glinka, en la *Canción Georgiana* (1865) de Balakirev y en el ejemplo tal vez más famoso, el poema sinfónico *En Asia Central* (1880), de Borodin. En el caso de la ópera, aquí el orientalismo está dado sobre todo por el uso del pedal percusivo y por el pase cromático entre los grados 5 y 6. MUSORGSKY, M., 1973: 150-151.

viaje por París: “¿es verdad que Europa es realmente mejor que Tartaria, llamada en los libros *Rus*’, Rusia y *Rossia*?”.¹¹² Todo esto se refuerza por la declaración de Golitsyn luego de la adivinación: en una firme aria, el príncipe da cuenta de sus esfuerzos por modernizar Rusia, aunque ahora amargamente se vea no reconocido. Sin embargo, Golitsyn queda dentro del bando europeo: su monólogo termina condenando a Rusia por no poder escapar del yugo tártaro: he ahí la clave, nuevamente en la orquesta, que ejecuta un acompañamiento sostenido en la sección de las maderas, caracterizado por su austeridad y su serenidad, opuesta a la lascivia y el hedonismo oriental.¹¹³ Su alocución se termina violentamente con la entrada de Khovansky.

Precisamente, por el otro lado tenemos a otro de los elementos obstaculizadores, Iván Khovansky: a lo largo de la obra es descrito al nivel de los *streletsy*, del cual es el líder. Por ejemplo, cuando hace su ingreso luego de aria de Golitsyn, su avance está marcado por una firme sucesión de corcheas en pizzicato precedida por un trino y ejecutada por los violentos chelo.¹¹⁴ Luego, a lo largo de su *duetto* con Golitsyn, la dureza de su música contrasta con cierta dulzura de la música cantada por Golitsyn. Khovansky no duda aquí en colocar a Golitsyn del lado tártaro. Así mismo, él se coloca dentro de la vieja Rusia, al presentarse como heredero del linaje Gedemin, gran duque de Lituania. Y aclarando que todos los logros de Golitsyn se lograron con la ayuda de los boyardos. La narración musical busca así unificar de alguna manera a estos dos partidos que se encuentran como un obstáculo a las intenciones modernizantes de Pedro I.¹¹⁵

Ahora bien, una vez descriptos y definidos todos los personajes y los grupos político-culturales que ellos representan sobreviene la acción: los grupos se enfrentan finalmente a partir de la escena IV. En ese enfrentamiento está también el enfrentamiento de los modos en los cuales Rusia se enfrentaba al desafío de la modernidad y el sentido de estos eventos históricos para el presente de Rusia. Aunque el enfrentamiento se ve interrumpido por la entrada del tercer partido en pugna: el de los Viejos Creyentes encarnado en Dosifei. Aquí Dosifei aparece como la encarnación del equilibrio y la reflexión. Es interesante remarcar que en su diálogo con Golitsyn, en el centro de la escena, la cuestión queda finalizada cuando hay

¹¹² Carta de Musorgsky a Repin, 13/06/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 146.

¹¹³ MUSORGSKY, M., 1973: 164.

¹¹⁴ MUSORGSKY, M., 1973: 164.

¹¹⁵ MUSORGSKY, M., 1973: 168-178.

un desacuerdo respecto de las fuerzas a utilizar para la salvación de Rusia: mientras Golitsyn sigue pensando en términos materiales, para Dosifei la cuestión se enmarca dentro del plano espiritual. La solución propuesta por Khovansky es que él mismo pueda gobernar. La salida indicada por Dosifei, sin embargo, va en otra dirección: es desde el pueblo desde donde vendrá la solución. Golitsyn a lo sumo traerá a la banda teutónica, como dice Dosifei. La solución entonces reside en el pueblo, que aquí aparece encarnado en los Viejos Creyentes. Así, la solución de Dosifei no pasa ni por un apego a las viejas tradiciones (como sostenía Khovansky) ni las reformas parciales (como sostenía Golitsyn). La salida es religiosa y cultural, aunque una salida impensada dentro de los planes modernizantes para Rusia. De allí que ya haya quedado escrito su destino trágico. Al fin y al cabo, los “boyardos son todos unos charlatanes”.¹¹⁶ Khovansky finalmente decide aunar fuerzas allí y se suma a la posición de Dosifei. Hasta aquí son expuestas las propuestas de los personajes. Sólo falta la posición definitiva de los compositores.

Eso se pone de manifiesto a partir de la acción destructora de Golitsyn, que se encarna en el intento de asesinato de Marfa. Ella se ve salvada por el único que representa el verdadero camino de la salvación de Rusia y de su modernización: Pedro el Grande. Así, de este modo, queda expuesto el modo en el cual Rusia alcanzará su verdadero camino: dejando de lado las fuerzas obstaculizadoras y destructoras de la modernidad, dejando de lado las soluciones “asiáticas” y “supersticiosas”. Cuando Marfa canta que fue salvada aparece nuevamente ejecutado por la orquesta el tema del preludio, “Amanecer sobre el río Moscú”, dando a entender no sólo la acción positiva de Pedro sino también resignificando y potenciando la interpretación sobre la introducción que habíamos dado al principio: todo lo que hace Pedro es bueno y el resto, no.¹¹⁷

La última escena, ahora sí, revela el rumbo y el sentido de la historia de la ópera. Bien delimitados los partidos que intervienen en la disputa, llega el momento de definirse. Pues bien, Dosifei tiene claro que ninguno debe asumir el poder; Khovansky no renuncia a su sueño y Golitsyn tampoco, pero es éste último el que gana de mano y, actuando en nombre de la regente, denuncia la conspiración y solicita el arresto de Khovansky. Es allí donde está anunciada la “Khovanshchina”, por más que se trate de un

¹¹⁶ MUSORGSKY, M., 1973: 180.

¹¹⁷ MUSORGSKY, M., 1973: 195.

anacronismo.¹¹⁸ El cierre viene dado por el *reprise* del “Amanecer sobre el río Moscú”, en una clara interpretación progresista de la historia: Rusia necesita de esa modernización petroviana.¹¹⁹ Rimsky-Korsakov decide transformar la melodía del preludio en un postludio que no permita dobles interpretaciones ni mensajes ambiguos: Pedro es el “amanecer” y el “día” y el resto de la oposición moscovita es la “noche”.

Es interesante esta escena pues aquí se juega uno de los interrogantes fundamentales de cualquier interpretación histórica y uno especialmente aquí en la ópera y en ideario de Rimsky-Korsakov, a saber, de cuáles son las fuerzas culturales que van a prevalecer en Rusia. Y queda claro que la necesidad de Rusia pasa por una modernización de sus fuerzas sociales y culturales, encarnadas en este caso en la acción modernizadora de Pedro el Grande. Más allá de si esa modernización deba someter o eliminar a cuanto obstáculo se aparezca en el camino. Precisamente, es interesante remarcar que esta escena no contaba con un final todavía definido y es el propio Rimsky-Korsakov el que lo termina, decidiendo darle esta interpretación más progresista que como vimos no estaban tan lejos de las intenciones originales de la ópera. Así, no está tan lejos de las intenciones primarias de Musorgsky y de las de Stasov.

Antes de pasar al otro momento clave, debemos señalar que el quiebre en el relato y su definitiva tendencia progresista comienza a darse hacia el acto IV, ya que allí comienzan a desaparecer (de diversos modos) todos los elementos que se oponen de alguna u otra manera a la modernización pretendida por Pedro: Khovansky va a ser asesinado en la escena IV del acto IV y su asesinato nuevamente es anunciado por la música, a través del trémolo de la cuerdas (e incluso contraponiendo su muerte al bello canto de las jóvenes que habían animado la velada previa).¹²⁰ Golitsyn va a ser exiliado en la escena siguiente, dando a entender que si había un partido europeo y modernizador verdadero en Rusia ese era el que lideraba Pedro.¹²¹ Y finalmente van a desaparecer los Viejos Creyentes junto a su líder Dosifei. Este último va a ser encerrado y sus seguidores van a suicidarse finalmente en la última escena la ópera, una escena notablemente cargada de un sentido ideológico e historiográfico. Allí es donde se produce la interpretación definitiva y nuevamente se observa la intervención de

¹¹⁸ TARUSKIN, R., 1993: 317.

¹¹⁹ MUSORGSKY, M., 1973: 198-199.

¹²⁰ MUSORGSKY, M., 1973(a): 155.

¹²¹ MUSORGSKY, M., 1973(a): 161-170.

Rimsky-Korsakov y el cierre definitivo y el mensaje historiográfico de la ópera en la dirección modernizadora. Contrariamente a lo que se sostiene, aquí Rimsky-Korsakov no se aleja tanto de las intenciones de Musorgsky. Como el propio compositor reconoció en sus cartas, la lectura de Solovyov resultó fundamental a la hora de componer la ópera: “Estoy relejendo a Solovyov para estar al tanto de la época”.¹²² Como sabemos, la interpretación de la historia rusa de Solovyov apuntaba en la misma dirección “progresista”. Y en ese sentido, la acción de Pedro el Grande es valorada como positiva y necesaria para Rusia.

En ese final del acto V, que es el final de toda la ópera, terminan por desaparecer el último de los obstáculos que faltaban para una modernización completa: los Viejos Creyentes. Esa desaparición no es inocente. Y aquí la música es nuevamente la encargada de mostrar el verdadero sentido de la escena y así el de toda la ópera, reforzando todos los elementos presentados anteriormente. Ya eliminados todos los elementos que obstaculizarían el trabajo de la modernización cultural en Rusia (Khovansky, los *streltsy*, Golitsyn) queda un único grupo, que viene a simbolizar el elemento tal vez más obstaculizador de la modernidad: el de los Viejos Creyentes y su líder Dosifei. Aquí ellos, tras el lamento y el llamado de Dosifei, deciden inmolarsse en la hoguera. Dosifei incluso agudiza aún más el enfrentamiento y la incompatibilidad al declarar a Pedro como el “anticristo”.¹²³ Luego, los Viejos Creyentes se inmolan mientras cantan un coro basado en una melodía propia. Aquí Rimsky-Korsakov agrega todavía mayor dramatismo y realismo a la escena al representar por medio de la orquestación las llamas de la hoguera ardiente.¹²⁴ Sin embargo, el elemento fundamental que sirve para dotar de sentido a la escena y así también a toda la ópera es la reposición de la marcha Preobrazhensky, que había sido ya previamente expuesta en el acto IV, en donde se anunciaba el perdón de Pedro a los *streltsy*.¹²⁵ Allí la marcha, en un *allegro marziale*, cumplía el rol de representar al zar que, ya desprovisto de las amenazas más importantes para su poder (Khovansky, Golitsyn) puede otorgar la misericordia a los *streltsy* que quedaban. Como toda marcha, destacan los elementos percusivos y la sección de los metales de la orquesta, remarcando su carácter marcial y, sobre todo, la fuerza del poder zarista. Al

¹²² Carta de Musorgsky a Stasov, 06/09/1873, en MUSORGSKY, M., 1984: 174.

¹²³ MUSORGSKY, M., 1973(a): 221.

¹²⁴ MUSORGSKY, M., 1973(a): 256-260.

¹²⁵ MUSORGSKY, M., 1973(a): 208-210.

ser ejecutada nuevamente la escena final de la ópera (la escena IV del acto V) mientras los Viejos Creyentes se lanzan a la hoguera, la marcha no hace más que simbolizar a Pedro el Grande y su triunfo, vale decir, el éxito y la necesidad de la modernización cultural en Rusia, una modernización que en este caso viene dada “desde arriba”.¹²⁶ Así, la música expone claramente el sentido ideológico e historiográfico de la ópera y la valoración de la acción llevada a cabo por Pedro el Grande. Su reino es visto de modo favorable, mostrando al zar, pero sobre todo a sus políticas, como la solución para los problemas que arrastraba la vieja Rusia (asociados a su atraso) y como el amanecer y el nacimiento de una nueva Rusia que ahora abrazaba los cambios traídos por la modernidad.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Gerald
1985 *Essays on Russian and East European Music*. Oxford: Oxford University Press.
- ASAFIEV, Boris
1954 “V rabote nad *Khovanshchinoi*”, en Boris ASAFIEV, *Izbrannye trudi*. Moscú: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, vol. III.
- 1955 “Russkii narod, russkii liudi”, en Boris ASAFIEV, *Izbrannye trudi*. Moscú: Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, vol. IV.
- BAKAEVA, Galina
1976 *Khovanshchina M. P. Musorgskovo*. Kiev.
- BAÑA, Martín
2010 “The Historical Discourse of Rimsky-Korsakov's Operas”. Ponencia presentada en el *International Symposium “Non-Nationalist Russian Opera”*, Leeds (Reino Unido).

¹²⁶ MUSORGSKY, M., 1973(a): 261-262.

- 2010 “Theodor W. Adorno y la música como fuente del conocimiento histórico”, *Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales* n° 5. Rosario: Editorial Acceso Libre.
- BATCHELOR, Jennifer y JOHN, Nicholas
1994 *Khovanschina. The Khovansky Affair*. Londres: English National Opera Guide.
- BERMAN, Marshall.
1989 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI (trad. De Andrea Morales Vidal). Original [1982] en inglés: *All that is solid melts into air. The experience of modernity*.
- BROWN, David
2002 *Musorgsky: His Life and Works*. Oxford: Oxford University Press.
- BROWN, Malcom
1982 *Musorgsky: In Memoriam 1881-1981*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- EMERSON, Caryl
1999 *The Life of Musorgsky*. Cambridge: Cambridge U.P.
- 1988 “Musorgsky's Libretti on Historical Themes: From the 'Two Borises' to 'Khovanshchina'”, en Arthur GROSS y Roger PARKER (comp.), *Reading Opera*. Princeton: Princeton University Press.
- EMERSON, Caryl y OLDANI, Robert
1994 *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations*. Cambridge: C.U.P.
- FIGES, Orlando
2006 *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Barcelona: Edhasa (trad. de Eduardo Hojman). Original [2002] en inglés: *Natasha's Dance*.

- FRID, Emilyya
1974 Proschedshe, nastoyashchee i budushchee v
 “Khovanshchine” Musorgskovo. Leningrado: Muzyka.
- FROLOVA WALKER, Marina
2008 Russian Music and Nationalism. From Glinka to
 Stalin. Yale: Yale University Press.
- GASPAROV, Boris
2005 Five Operas and a Symphony: Words and Music in
 Russian Culture. New Haven: Yale University Press.
- GORDEEVA, E. M.
1985 Kompozitori "Moguchey Kuchki". Moscú: Muzika.
- GOZENPUD, Abram
1973 Russkie Operniy Teatr XIX Veka. Leningrado: Muzyka.
- KAGARLITSKY, Boris
2005 Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al
 presente. Buenos Aires: Prometeo.
- KARATYGIN, B.
1917 ““Khovanshchina” i ieio avtori”, Muzykal’ny
 sovremennik, 5-6 (enero-febrero). Moscú, 192-218.
- LEATHERBARROW, William y Derek OFFORD, Derek (eds.)
2010 A History of Russian Thought. Cambridge: Cambridge
 University Press.
- LEYDA, Jey y BERTENSON, Sergei
1947 The Musorgsky Reader. A Life of Modest Petrovich
 Musorgsky in Letters and Documents. New York: W.W.
 Norton & Company.
- MAES, Francis
2006 A History of Russian Music. From Kamarinskaya
 to Babi Yar. Berkeley y Los Angeles: University of

California Press (trad. de Arnold y Erica Pomerans). Original [1996] en holandés: Geschiedenis van de Russische muziek: Van Kamarinskaja tot Babi Jar.

MUSORGSKY, M. P.

1913 *Khovanstchina*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

1973 *Khovanshchina. Narodnaya Muzykal'naya Drama v 5 Deistvyaj, 6 Kartinaj*, Volumen 1. Moscú: Izdatel'stvo "Muzyka".

1973(a) *Khovanshchina. Narodnaya Muzykal'naya Drama v 5 Deistvyaj, 6 Kartinaj*, Volumen 2. Moscú: Izdatel'stvo "Muzyka".

1984 *Pis'ma*. Moscú: Muzyka.

OLDANI, Robert William

1979 "Boris Godunov and the Censor", *19th-Century Music*, vol. 2, N°3, 245-253.

OLKHOVSKY, Yuri

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

RIDENOUR, Robert

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

SHIRIANIN, R.

1981 *Operaia dramaturgia Musorgskovo*. Moscú.

SHLIFSHTEIN, S.

1971 "Otkuda zhe ranovet", *Sovietskaya Muzyk* n° 12. Moscú, 109-113.

RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai

1963 *Polnoe Sobranie Sochineniy*. Tomo V. Moscú: Muzgiz.

1965 *Polnoe Sobranie Sochineniy*. Tomo VI. Moscú: Muzgiz.

1977 *Crónica de mi vida musical*. La Habana: Editorial Arte y Literatura (sin datos de trad.). Original en ruso [1909]: *Letopis' moiei muzykal'noy zhizny*.

1981 *Polnoe Sobranie Sochineniy*. Tomo VIIIa. Moscú: Muzgiz.

STASOV, Vladimir

1952 *Izbrannye stat'i o M. P. Musorgskom*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'svo.

TARUSKIN, Richard

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

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

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

* * *

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 (FFyL/UBA) y ocupa el mismo cargo en el CEMECH (Centro de Estudios de los Mundos Eslavos y Chino) dependiente de la Escuela de Humanidades de la UNSAM. Ha presentado más de una decena de ponencias referidas a cuestiones historiográficas y musicológicas en diferentes eventos científicos nacionales e internacionales y ha publicado diversos artículos en revistas especializadas de Argentina y de Rusia. Cuenta también con la edición en colaboración del libro *Octubre Rojo* (Buenos Aires, 2008).

* * *