



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 419

15 de mayo de 2014

ISSN 1989-4988

DEPÓSITO LEGAL MA 1356-2011

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

NACHO GARCÍA MORCILLO

Pushkin y la nueva ópera rusa

RESUMEN

La obra literaria de Aleksandr Serguéyevich Pushkin, tanto sus narraciones como sus poemas y piezas teatrales, considerada como una de las grandes cúspides de la literatura en lengua rusa, se convertirá, a lo largo del siglo XIX y más allá, en un foco de inspiración e influencia no sólo para toda una serie de importantes escritores posteriores, sino también para un grupo de destacables compositores que desarrollaron lo que se ha venido a denominar como la “nueva ópera rusa”.

PALABRAS CLAVE

Aleksandr Pushkin, Literatura rusa, Música rusa, Ópera, Nacionalismo.

Nacho García Morcillo

Licenciado en Historia por la Universitat de Barcelona. Gestor-Administrador de derechos cinematográficos.

fcoignacio.garcia@gmail.com

[Claseshistoria.com](#)

15/05/2014

1. LA NUEVA ÓPERA RUSA

A lo largo del siglo XIX, en Rusia, dos manifestaciones culturales alcanzarán altas cotas de brillantez: la literatura y la música. Es una época de cambios y transformaciones sociales y culturales; es el período de asentamiento del romanticismo y la etapa de reivindicación de los nacionalismos. En el contexto ruso, el espíritu romántico-nacionalista se manifestará tarde pero con tal fuerza que transformará radicalmente una cultura con influjos y gustos derivados de la tradición cultural de occidente, especialmente la francesa. En el ámbito de la literatura, las letras rusas alcanzarán su primer gran período de esplendor tanto en prosa como en poesía. En el origen de esa nueva literatura, de ese apogeo, sobresale la figura de Aleksandr Serguéyevich Pushkin, el escritor que marcará el cambio literario y cuya obra será el punto de partida de la nueva música rusa.

Pushkin culminará el romanticismo ruso y abrirá el camino hacia el realismo literario y la proyección internacional de la literatura rusa con escritores como Lérmonov, Gogol, Turgueniev, Dostoievski o Tolstoi. Sus influencias literarias -Dante, Byron, Scott, Shakespeare, Karamzin-, sus viajes y exilios, su origen exótico -descendiente de un esclavo abisinio-, su carácter rebelde y apasionado, le encauzarán a abordar temas universales y vitales, así como a interesarse por la historia y el folclore de su país. Se convertirá, pues, en el principal estandarte de la lengua y la cultura rusas. A su arte “debemos las primeras imágenes auténticamente rusas escritas en una lengua moderna”¹.

La visión autóctona y nacionalista de la nueva literatura rusa, como era de esperar, derivó y se extendió hacia otras artes y en especial hacia la música. Y en este contexto el punto de inflexión se llamó Mijail Glinka. Fue Glinka el primero en combinar las estructuras de la música y la ópera occidentales con las melodías y las danzas del folclore ruso tradicional. Tras su estela, otros músicos importantes: Aleksandr Dargomijski, su continuador, siempre inquieto y estudioso; los compositores pertenecientes al conocido como Grupo de los Cinco: César Cui, Nikolái Rimski-Kórsakov, Mili Balakirev, Modest Mussorgski y Aleksandr Borodin, quienes consolidarán las nuevas tendencias; además de Piotr Ilich Chaikovski y Serguei Rachmaninov.

La nueva ópera rusa definirá, a partir de Glinka, toda una serie de cualidades que a grandes rasgos pueden resumirse en cinco características esenciales. La primera, una tendencia hacia el realismo canalizada a través de elementos y acciones de carácter fantástico o burlesco, o, en otras ocasiones, a través del costumbrismo y del drama.

¹ SAN VICENTE, Ricardo, “Pushkin: los primeros pasos de la prosa moderna rusa”, en A. S. Pushkin, *La hija del capitán*, Planeta, Barcelona, 1993, pág. X.

Segunda, la creación de un discurso musical adaptado a la prosodia y las inflexiones del idioma ruso, que determinará una mayor facilidad a la hora de adaptar textos en lengua autóctona. El tercer rasgo es la posibilidad de combinar melodías e influencias operísticas clásicas -francesas, italianas y alemanas- con melodías y músicas típicamente rusas. Cuarto, la aplicación y el gusto por la música coral, a través de la cual encontramos un nuevo e importante personaje: el coro, representativo del propio pueblo ruso. El quinto rasgo es el de la búsqueda de argumentos acordes con las nuevas ideas románticas, nacionalistas, costumbristas e intelectuales, para lo cual se recurrirá a la literatura y esencialmente se buscará la inspiración en la poesía, el teatro y la prosa de Pushkin. Sus obras, de extraordinario ímpetu, de marcada musicalidad y de puro lenguaje, se evidenciaban perfectas para la adaptación, y es que “pocos escritores en toda la Historia de la Literatura han tenido una vinculación con la música como... Pushkin. En sus 38 años de vida escribió historias, versos y dramas que darían origen a algunos títulos fundamentales de la ópera rusa, y por ende de toda la historia de este género”².

2. LAS ADAPTACIONES OPERÍSTICAS

2.1. Mijail Ivánovich Glinka. *Ruslan y Liudmila* (1842)

Ruslan y Liudmila es la primera obra pushkiniana que se convertirá en ópera homónima. Escrito durante el período 1817-1820, se trata de un largo poema épico-burlesco dividido en cantos y encabezado por un magnífico prólogo en el que aparecen los temas principales que se desarrollarán a lo largo de la obra. Inspirado en un cuento ruso de origen oriental y carácter fantástico, Pushkin lo convierte además en una obra irónica, corrosiva y con un claro énfasis en lo bufo y lo cómico. Este gusto por los contrastes y las dualidades aparece también en el estilo del poema, al combinar perfectamente el ruso coloquial con vuelos de alto lirismo. Estamos ante la primera obra importante de Pushkin y ante la primera mirada hacia las fuentes, el costumbrismo y el tradicionalismo ruso: “el folklore ruso está en la base del primer gran poema pushkiniano”³.

Glinka, en búsqueda de temáticas para sus primeras composiciones operísticas - *Una vida por el zar*, la propia *Ruslan y Liudmila*-, también topará con ese

² RUIZ SILVA, Carlos, “Pushkin-Mussorgsky. Un encuentro fascinante”, *Ritmo* núm. 604, noviembre 1989, pág. 26.

³ BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *Biografía de Pushkin*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 1985, pág. 35.

tradicionalismo popular ruso. Si Pushkin se convirtió en el eje esencial entre la cultura rusa de antaño y la gran literatura del XIX, Glinka se erigirá en el precursor del folclorismo ruso en la música y en la ópera. Coetáneos temporalmente -Pushkin nació en 1799 y Glinka cinco años más tarde- posiblemente “el propio Pushkin habría revisado el libreto [de *Ruslan y Liudmila*] si su muerte súbita no se lo hubiese permitido”⁴. Finalmente, el libreto fue escrito por el propio compositor conjuntamente con Valerian F. Shirkov, Nikolái A. Markevich, Nestor V. Kukovik y Mijail A. Gedeonov. Este colectivismo repercutirá en la construcción dramática de la ópera. La trama repleta de personajes fantásticos, de elementos simbólicos, de acciones mágicas y, repetimos, de momentos burlescos e irónicos, queda traducida musicalmente a través de una gran variedad de melodías y coloridos, desde las influencias bufas mozartianas al *belcantismo*, del folclorismo ruso a las evocaciones musicales más orientales. Todo ello convirtió a *Ruslan y Liudmila* en una ópera “extremadamente innovadora” y a Glinka en un compositor sorprendente y a tener en cuenta por las futuras generaciones musicales.

2.2. Aleksandr S. Dargomijski. *Rusalka* (1856), *El convidado de piedra* (1872)

Siguiendo las pautas de Glinka, Dargomijski se volcará en el estudio del tradicionalismo ruso tanto musical como temático, pero, al igual que el primero, descubrirá en los textos de Pushkin la posibilidad de traspasar a ópera grandes argumentos eslavos. De las cuatro óperas que compuso, dos están basadas, precisamente, en obras pushkinianas: *Rusalka* y *El convidado de piedra*.

Rusalka (1856), con libreto del propio compositor, está basada en un drama homónimo inacabado que Pushkin escribió entre 1829 y 1832. El argumento aborda el tema de la ondina, el drama de la muchacha seducida y traicionada que se arroja al río y se convierte en ninfa; se trata de un tema muy frecuente en los cantos de los pueblos eslavos, que Pushkin posiblemente recogió de una obra de un autor vienés casi desconocido: Karl Friedrich Hensler. La búsqueda de dos temas fundamentales, el remordimiento y la culpabilidad, fluctúa por todo el drama, del mismo modo que también aparece en los tres actos de la ópera de Dargomijski. Respetando casi por

⁴ VV. AA., *La ópera. Enciclopedia del arte lírico*, Aguilar, Madrid, 1987 (1977), pág. 201.

completo el texto de Pushkin, el compositor ajustará perfectamente gran parte de los diálogos del drama a los conjuntos vocales -sobre todo en los dúos-, en un intento de ser lo más fiel posible a los textos originales.

La última ópera de Dargomijski -que no llegó a concluir y que fue instrumentada por Rimski-Kórsakov y terminada por Cui- está basada en *El convidado de piedra* (1830), un microdrama ⁵ o una “pequeña tragedia” -tal y como Pushkin definía- estructurada en cuatro escenas sin exposición ni desenlace y escrita en verso. Parece ser que el escrito estaba directamente inspirado por el *Don Giovanni* de Mozart que Pushkin vio representado dos años antes (1828) en San Petersburgo ⁶, sin dejar de orientarse bajo las influencias del Don Juan de Tirso de Molina. Pero al contrario que en Mozart, Tirso o incluso Molière, el Don Juan pushkiniano “no enreda con astutas chácharas y fingidas cortesías a las damas y a los acreedores, el Don Juan de Pushkin es un poeta, un inspirado intelectual romántico” ⁷. Se trata de un drama desprovisto de la vena burlesca que aparece en el libreto de Da Ponte; el Don Juan de *El convidado de piedra* queda transformado por el amor, es, al igual que Pushkin, un romántico, que tras una vida llena de enamoramientos y delitos, sucumbe a su destino pero totalmente redimido (espiritual y amorosamente). Este es el punto donde la obra de Pushkin adquiere su originalidad e importancia. Dargomijski fiel, nuevamente, a los textos literarios que seleccionaba, tradujo en música -con ligerísimas variaciones- no sólo la obra sino también el espíritu y la visión romántica del donjuanismo pushkiniano; y siguiendo los procedimientos de Glinka y las ideas del Grupo de los Cinco, “lo que Dargomijski creyó que era la búsqueda de “la verdad” de un texto poético se convirtió en un horizonte irrenunciable de la estética nacional”⁸.

⁵ Definición adoptada por Angelo Maria Ripellino en el capítulo “La técnica del microdrama” dentro del estudio general *Sobre literatura rusa. Itinerario a lo maravilloso*, Barral, Barcelona, 1970 (1968), pp. 59-72, donde analiza los cuatro breves dramas pushkinianos, *Mozart y Salieri*, *El caballero avaro*, *El convidado de piedra* y *Festín en tiempo de peste*, tres de ellos adaptados como óperas.

⁶ RIPELLINO, A. M., *op.cit.*, pág. 63.

⁷ *Ibid.* pág. 65.

⁸ MARTÍN, Santiago, “La ópera eslava”, en VV. AA., *Los Grandes Temas de la Música*, vol. 3, Salvat, Barcelona, 1983, pág. 136.

2.3. César Antonovich Cui. *El prisionero del Cáucaso* (1858), *Un festín en tiempo de peste* (1900), *La hija del capitán* (1909)

Cui fue un compositor a caballo entre dos concepciones músico-culturales diferentes; su origen francés lo encaminó hacia composiciones melódicas occidentales, su vida en Rusia y su vinculación al Grupo de los Cinco derivó en la adopción de temáticas y principios ruso-orientales. Esta situación intermedia ha marcado y ha determinado su poca repercusión y trascendencia dentro del panorama musical. Hoy en día sus composiciones están casi olvidadas, las grabaciones de sus piezas son difíciles de encontrar -normalmente incluidas en recopilatorios- y casi únicamente su música para piano parece interpretarse en los ámbitos artísticos rusos. En sus óperas esa dualidad de influencias también aparece reflejada: desde las composiciones basadas en temas extraídos de la literatura francesa hasta las tres óperas de su producción basadas en textos de Pushkin.

El prisionero del Cáucaso (1858), ópera en tres actos, está cimentada a partir del poema romántico homónimo (1821) del escritor moscovita. En él se narra, a grandes rasgos, cómo un ruso, prisionero en el Cáucaso, es liberado por su amada, una circasiana apasionada que se suicida arrojándose al agua después de ver partir en libertad a su amado. Lucha, libertad, amor, temas románticos esenciales en un Pushkin encaminado hacia sus grandes epopeyas romántico-nacionalistas. Por sus comentarios y su ambientación -no olvidemos que la Rusia oriental, de cultura y tradiciones diferentes, ha sido y es un foco siempre problemático para los gobiernos de la Rusia occidental- *El prisionero del Cáucaso* resultó escandaloso y, por lo tanto, exitoso tras su publicación. Lo más destacable del poema, que resultó ser determinante para su adaptación operística, es que está surcado por un gran número de canciones cosacas de un encanto y de un halo romántico asombroso. Esta, ya previa, musicalidad resultó perfecta para Cui y para su libretista Viktor A. Krilov, quienes plagaron la ópera de coros, danzas folclóricas y elementos musicales orientalizados cuya culminación, la "Canción caucasiana", es original del poema de Pushkin.

Cuarenta y dos años más tarde (1900), Cui volverá de nuevo su mirada hacia la producción pushkiniana al adaptar uno de sus microdramas en verso, el titulado *Un festín en tiempo de peste*, escrito originalmente en 1830 y publicado en 1832. Se trata de una reelaboración de un breve fragmento del largo melodrama *The City of the Plague* (1816) de John Wilson publicado en Francia en 1829. La tragedia de Pushkin es de una exquisitez tremenda y está salpicada de principio a fin por un puro y

desgarrado *carpe diem*⁹. Narra el deseo de placer, diversión y aprovechamiento vital de unos personajes y de una ciudad sobre la que se abate la peste. De la ópera de Cui poco sabemos, si bien por los documentos consultados podemos constatar que en ella destacan dos canciones presentes e importantes también en el drama de Pushkin: la *Canción de Mary* y el citado *Himno a la peste*¹⁰.

En 1909, Cui adapta una de las obras más emblemáticas de la producción pushkiniana, su obra en prosa más conocida: *La hija del capitán* (1836). Una pequeña novela escrita con objetividad, humor y lenguaje conciso que nos ofrece una visión del enfrentamiento entre diferentes sentimientos humanos: el odio, la cobardía, la crueldad, el amor, el coraje y la bondad. Muy influenciado por Walter Scott, un autor que admiraba tanto como escritor como historiador, Pushkin indagó en la historia de su país hasta hallar un relato acorde con su espíritu más romántico: la vida del famoso bandolero Pugatchov. Basándose en memorias, informes, actas, leyendas... construyó una novela que aparece más como una visión de la historia que como una novela histórica, y, efectivamente, el protagonista de ella (Griniov) aparece como un cronista, un testimonio de las relaciones entre la nobleza, el ejército, los cosacos y los rebeldes campesinos rusos en época de Catalina II. *La hija del capitán* de Cui adolecerá, sin embargo, de un gusto melódico demasiado afrancesado que deprecia ese espíritu épico-histórico que Pushkin muestra con maestría en su famosa novela.

2.4. Modest Petróvich Mussorgski. *Boris Godunov* (1869-1874)

No es tarea fácil enfrentarse con *Boris Godunov*. Nos encontramos ante una de las obras capitales de Pushkin y ante la composición operística rusa por excelencia. En un borrador que se conserva, el propio Pushkin comenta que “el estudio de Shakespeare, de Karamzin, de nuestras viejas crónicas me dio la idea de revestir en forma dramática

⁹ “¡Por esta razón, Peste, te alabamos!

¡No tememos la noche de la tumba

ni tu llamada nos aturde! ¡Amigos,

apuremos las copas, y bebamos

el aliento de jóvenes en flor

aunque pueda estar lleno de... la Peste!”

(fragmento final del *Himno a la peste* de *Un festín en tiempo de peste*, extraído de A. Pushkin, *Antología lírica*, Hiperión, Madrid, 1997, traducción de Eduardo Alonso Luengo).

¹⁰ Dos canciones que suelen aparecer en las antologías líricas de Pushkin.

una de las épocas más dramáticas de nuestra historia reciente”¹¹. Basado en la *Historia de Rusia* de Nikolái Karamzin, publicada entre 1806 y 1826, y en otras varias crónicas rusas, Pushkin compuso su *Boris Godunov*, que si bien es fiel a la cronología histórica (1598-1605), no es fiel a la realidad: Pushkin parte de un hecho históricamente falso, el asesinato del zarevich Dimitri a manos del propio Boris Godunov, cuando la realidad nos dice que el muchacho murió accidentalmente. Dejando aparte esta reescritura histórica, Carmen Bravo-Villasante propone como verdadera influencia del *Boris Godunov* la propia actualidad rusa que vivía Pushkin: “los rumores sobre el zar Alejandro I, acusado de ser cómplice del asesinato de su padre Pablo I en 1801, la inspiración, la idea de un monarca que en sus orígenes debe su poder al crimen”¹². Pushkin, inteligente, encontró, rebuscando en la historia más negra de Rusia e indagando en Karamzin, un tema perfecto para una obra que ambientada en épocas pasadas se ajustaba a la realidad política del presente.

Dejando de lado un argumento suficientemente conocido, e igualmente las peripecias de las numerosas versiones de la ópera, lo que interesa es establecer un breve análisis comparativo entre el drama original (1825) y la ópera de Mussorgski (1869-1874). Estructuralmente, el drama está compuesto por 24 cuadros o escenas en los que se alterna el verso con la prosa, presentando y adquiriendo en su conjunto una movilidad y un ritmo “casi cinematográfico”¹³. La ópera originalmente estaba formada por diez cuadros (con posterioridad siete) perfectamente seleccionados y modificados de tal modo que las escenas populares se convierten en las protagonistas. Argumentalmente, la adaptación operística -sugerida por el historiador Vladímir Nikolski a Mussorgski¹⁴- está muy lograda y respeta de forma magistral lo esencial del drama pushkiniano; temas clave como el poder, el remordimiento, Rusia, el pueblo, el amor y la muerte no se olvidan nunca en el *Boris Godunov* de Mussorgski. Las principales diferencias de contenido radican en el énfasis de protagonismo que el compositor busca con el personaje central (Godunov) que en la obra teatral es menor y que además dota de un mayor valor humano (en sus momentos finales pide perdón por sus pecados), y, en general, en la tremenda fuerza dramática y en el gran análisis psicológico de todos los personajes que aparecen en la ópera; en este caso la obra de Mussorgski ha logrado remarcar, aún más si cabe, el carácter y las dimensiones humanas, políticas, espirituales y literarias de esta obra universal. Mussorgski remarca pero no busca la individualidad de los personajes -excepto, posiblemente, Godunov y el Idiota-, busca crear un colectivo, intenta que ningún personaje domine la obra y que sea el pueblo ruso (a través de los coros) quien realmente se convierta en el eje

¹¹ BRAVO-VILLASANTE, C., *op.cit.*, pág. 101.

¹² *Ibíd.*, pág. 103.

¹³ RUIZ SILVA, C., *op.cit.*, pág. 26.

¹⁴ REVERTER, Arturo, “Boris Godunov: la palabra como música”, *Scherzo* núm. 32, marzo 1989, pág. 69.

protagonista de la ópera. Respecto a los finales de los *Boris Godunov*, aparecen dos diferenciaciones claras. En la obra de Pushkin el pueblo ruso, hartado de tanto crimen y tanta conspiración, no aprueba las dos últimas muertes -el envenenamiento de la zarina y su hijo Feodor- y es reacio a la proclamación del falso Dimitri como zar; Pushkin aplica un carácter cíclico a su obra: Godunov también llega al poder tras el asesinato de un zarevich. El *Boris Godunov* de Pushkin se nos muestra como más pensado, o mejor, como más intelectualizado. La ópera, por el contrario, finaliza de forma diferente con las palabras proféticas del Idiota sobre el futuro de Rusia después de que el pueblo haya apoyado y aclamado a un zar impostor.

Sin extendernos más se podría insistir que la principal originalidad del *Boris Godunov* musical está en el tratamiento dado a lo instrumental y sobre todo a lo vocal, partiendo de una idea básica de estos compositores rusos: servir a la palabra, o sea, crear una música cuyo origen es la literatura.

2.5. Piotr Ilich Chaikovski. *Yevgueni Oneguín* (1881), *Mazeppa* (1884), *La dama de picas* (1890)

Cuesta entender por qué algunos musicólogos e historiadores han pretendido separar tajantemente el estilo musical de Chaikovski de ese espíritu autóctono que regía las composiciones y las ideas de los compositores del Grupo de los Cinco; cuando al analizar sus tres óperas basadas en Pushkin¹⁵ nos damos cuenta de que ese espíritu ruso sí que aparece en el compositor y aún es más destacable al aparecer combinado con todo tipo de influencias musicales.

En 1884 Chaikovski compone, bajo libreto propio y de Konstantin S. Shilovski, su *Yevgueni Oneguín*, basado en la novela en verso de Pushkin creada entre 1823 y 1831. El *Oneguín* pushkiniano es una obra capital, “el mejor retrato de una época” como siempre se dice. En ella Pushkin logró de forma magistral mezclar la literatura con su propia vida; tal y como comenta Carmen Bravo-Villasante en su interesante biografía del poeta, “allí están todas las costumbres de una época, las visitas, las meriendas, las casamenteras, las relaciones entre los jóvenes, las nodrizas confidentes, y hasta el folklore...”¹⁶. Toda una reunión de temas (nobleza, campo, naturaleza, amor, juventud...) al servicio de la descripción del modo de vida ruso, una vida de claro contraste entre la apacible provincianidad y la vida en la ciudad y sus salones. Y el personaje de Oneguín será el símbolo de esa aristocracia joven, de esa “forma de pensar, sentir y actuar de la aristocracia rusa de principios de siglo”¹⁷ que

¹⁵ Ya el solo hecho de adaptar a Pushkin, evidencia que Chaikovski nunca abandonó sus influencias y raíces rusas.

¹⁶ BRAVO-VILLASANTE, C., *op.cit.*, pág. 160.

¹⁷ GARCÍA DE BUSTO, José Luis, “Los nacionalistas rusos”, en VV. AA., *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*, Salvat, Barcelona, 1990, pág. 135.

Pushkin conocía tan bien. Dos caracteres se enfrentarán en la novela: el cinismo y el estéril sentimentalismo de Yevgueni y la hipersensibilidad del personaje de Tatiana, y ese enfrentamiento se convertirá en el eje sobre el que Pushkin nos mostrará ese compendio de la vida rusa del XIX que es el *Yevgueni Oneguín*.

La ópera de Chaikovski, ambientada también en torno a 1810 y 1820 en San Petersburgo, se fundamenta en un libreto bien adaptado que “condensa con fidelidad el espíritu de la novela que Pushkin escribió en verso, y anuncia, con su falta de acción, el clima del gran teatro de Chéjov”¹⁸. Chaikovski y Shilovski escogieron de la obra de Pushkin las escenas que mejor se adaptaban a su música, escenas esencialmente líricas y románticas impregnadas de influencias musicales europeas (francesas, italianas, germanas), aunque los momentos más emotivos y recordados son aquellos en los que aparecen ritmos típicamente rusos. Por otro lado, Chaikovski plasmará perfectamente los conflictos que aparecen en Pushkin: las dudas y luchas interiores de los personajes, sus tormentos, sus remordimientos. A nuestro parecer se trata de una adaptación un tanto libre pero fiel al original, tal y como comenta García de Busto: “la fidelidad rendida en esta ópera a la novela de Pushkin es innegable, no sólo en lo que se refiere al hilo argumental, sino también en lo que concierne a algo más importante como es su esencia poética”¹⁹.

La composición de *Mazeppa* en 1884 supondrá la continuación de la temática rusa y pushkiniana. El libreto, escrito por Chaikovski junto a Viktor P. Burenin, será continuamente revisado y modificado ya que el compositor estaba decidido a crear nuevamente una ópera lo más fiel posible al original, en este caso el poema épico *Poltava* escrito por Pushkin en 1828. Además de Pushkin, la leyenda del personaje histórico Iván Mazeppa -héroe independentista ucraniano- fue tratada por numerosos escritores y artistas: Wordsworth, W. Scott, Southey, Byron, V. Hugo, Bulgarin, Slowacki, Liszt o Delacroix. Su espíritu y sus elementos románticos -exotismo, rebeldía, traición, amores difíciles, luchas, locura- cautivaron a toda una generación. La historia narra las luchas entre Mazeppa, jefe de los insurrectos ucranianos, y el zar Pedro I el Grande -honrado y exaltado en el texto de Pushkin-, que culminarán con la batalla de Poltava y con la derrota de los insurrectos que se habían unido al ejército sueco. La trama político-bélica viene contrarrestada por la historia del amor imposible entre Mazeppa y María, hija del poderoso cosaco Kubiukei quien se opone tanto a estas relaciones como a la independencia de su pueblo. El final, trágico: Kubiukei es ejecutado acusado injustamente de insurrección, María enloquece y Mazeppa desaparece ante tanto horror.

El *Mazeppa* de Chaikovski peca por el desequilibrio de su trama merced a un libreto no muy logrado -quizás demasiado pensado- y por la diferencia de calidad entre unos pasajes musicales y otros, aunque encontramos varios de una gran calidad, entre ellos algunos donde “curiosamente, se ve la influencia de un músico al que

¹⁸ MARTÍN, S., *op.cit.*, pág. 140.

¹⁹ GARCÍA DE BUSTO, J. L., *op.cit.*, pág. 135.

Chaikovski detestaba, como era Mussorgski, cuyo *Boris Godunov* fue estrenada diez años antes”²⁰.

Volvemos a encontrarnos a Chaikovski adaptando otra de las grandes y reconocidas obras de Pushkin, *La dama de picas* (1834). Una novela por la que se pasean personajes fáciles de identificar -sobre todo en la época- con personajes reales: el conde de Saint-Germain, el duque de Orleans, la princesa Natalia Pietrovna...; el propio Pushkin en sus escritos ironiza sobre ello: “Mi *Dama de pique* está muy de moda... En la corte encuentran cierto parecido entre la vieja condesa y la Princesa Natalia Pietrovna”²¹. El hecho es que, muy inteligentemente, Pushkin justifica el carácter inverosímil del relato en situaciones y personajes reales²². Efectivamente, *La dama de picas* se desarrolla y finaliza trágicamente, pero manteniendo un tono trágico salpicado constantemente por notas de fantasía, humor e ironía. Pushkin divierte al lector con su tono burlesco y cruel y lo seduce gracias a una escritura plena de rigor y concisión. En la ópera de Chaikovski (1890) este tono irónico no aparece -o no se consigue. Entre su hermano Modest y él mismo lo que buscaban al adaptar el relato pushkiniano no era conservar su espíritu fantástico-burlesco, sino modificarlo y convertir la historia en un apasionado drama al estilo francés, la intención era la de presentar una “gran ópera a la francesa”²³. Para ello nada mejor que introducir una escena de baile (al igual que en el *Yevgueni Oneguín*) y el tema del amor, ausente en Pushkin y que determina un cambio radical respecto al texto original: Hermann ya no utiliza y engaña a Lisa para enriquecerse, sino que su obsesión por la riqueza se justifica en el amor; está, en realidad, doblemente apasionado, por Lisa y por el juego. El tono burlesco y libertino que destacaba en la novela desaparece y en su lugar surge una consistencia más dramática. La otra gran modificación está en el final de la ópera, si en Pushkin, Hermann enloquece y desvaría, en la ópera se busca un final más acorde al apasionamiento y el enamoramiento del protagonista: se suicida. El Hermann chaikovskiano es un romántico de los pies a la cabeza.

En el apartado musical es donde encontramos los grandes aciertos de la ópera. Chaikovski sitúa la acción en torno a las postrimerías del siglo XVIII, con la intención de rendir un evidente homenaje al compositor que más admiraba y que continuamente ensalzaba en su famosa correspondencia: Mozart. Crea un ambiente musical mozartiano que combina con elementos realistas y, cómo no, con melodías populares rusas. El resultado final es el de una ópera dividida en tres actos y siete cuadros que resulta muy teatral y muy apta para su representación.

²⁰ ALFAYA, Javier, *Chaikovsky*, Alianza, Madrid, 1995, pág. 53.

²¹ BRAVO-VILLASANTE, C., *op.cit.*, pág. 220.

²² MARTÍNEZ TAULÉ, Montserrat, “La Dama de Picas”, *Òpera Actual* núm. 6, enero-marzo 1993, pág. 29.

²³ *Ibíd.*, pág. 30.

2.6. Serguei Vasílievich Rachmaninov. *Aleko* (1893)

En uno de sus destierros, hacia 1820, Pushkin recorrió, persiguiendo a una joven, las llanuras del sur de Rusia, concretamente de Besarabia, junto a una tribu zíngara. Tras esa experiencia, nostálgico e inspirado, escribió el poema narrativo *Los gitanos* (1824). En él aparece el tema del héroe romántico, rebelde e inconformista (al igual que en *Poltava*): “el descontento y el tedio de un joven [Aleko] que viene de la ciudad y pide ser acogido entre los gitanos...”²⁴. En realidad lo que aparece en el conjunto de versos son sus propias experiencias, las de un Pushkin muy joven, muy decidido, demasiado romántico y muy influenciado por Byron.

Basándose en este poema, un joven Rachmaninov compuso en 1893 su ópera *Aleko*. Se trata de una composición sencilla, con un libreto de adaptación poco lograda, con evidentes influencias de Glinka, Borodin, Chaikovski y de los simbolistas rusos de su época. Musicalmente, lo más destacable lo encontramos en las melodías orientales que actúan a modo de *leitmotifs* a lo largo de toda la ópera. El gusto de Rachmaninov por la melodía, que consideraba como “el elemento primordial” y como “el germen de la creación musical”²⁵, ya aparece predominando en esta obra de su primerísima etapa. Una ópera poco madura, casi de adolescente, pero en la que comenzamos a apreciar dos elementos que serán fundamentales en el compositor: las melodías y la ambientación rusa.

2.7. Nikolái Rimski-Kórsakov. *Mozart y Salieri* (1898), *El zar Saltán* (1900), *El gallo de oro* (1909)

Rimski-Kórsakov es autor de una extensa producción operística, compuesta en total por 15 títulos y es junto a Mussorgski y Chaikovski el compositor ruso más interpretado. Su estilo musical está fundamentado por numerosas influencias que fue asimilando a través de los viajes y estancias que realizó por toda Europa. Sus obras están impregnadas por un exotismo desbordante que se intensifica gracias a unas melodías muy estudiadas, muchas de las cuales se han hecho populares tanto en Rusia como en occidente. Su estilo operístico no es tan apasionado ni tan vital como el de compositores coetáneos suyos pero se contrarresta con unos ácidos y críticos libretos, llenos de sátiras e insinuaciones políticas, que le causaron más de un disgusto con la censura de su país.

Mozart y Salieri (1898) es una ópera de cámara estructurada en dos actos y formada por una serie de escenas dramáticas. Se basa en una “pequeña tragedia” homónima de Pushkin (1830) inspirada en la noticia falsa y popular de que Salieri

²⁴ BRAVO-VILLASANTE, C., *op.cit.*, pág. 74.

²⁵ VV. AA., *Dictionnaire de la Musique, les compositeurs*, Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, París, 1998, pág. 640.

envenenó a Mozart ²⁶. Su creación pudo estar originada por el ferviente apasionamiento que entonces tenía en Rusia la música mozartiana, o, como indica Angelo Maria Ripellino, lo que realmente aumentó el interés de Pushkin por Mozart fue su amistad con Glinka ²⁷, recordemos que pudo establecerse una colaboración mutua en relación con *Ruslan y Liudmila*. *Mozart y Salieri* representa el enfrentamiento entre la genialidad y el sacrificio. Mozart con su talento parece reírse del arte. Es el genio que ignora lo que es el sacrificio e incluso ignora su propia importancia como compositor. Salieri no soporta esa facilidad de creación y comete un crimen mostrando un curioso y dual sentimiento, el de dolor y a la vez el de alegría. Los personajes se muestran muy bien retratados: Mozart es bueno, afable, simple y desconocedor de su talento y trascendencia, Salieri es estudioso, solemne y ceñudo y está colmado de envidia. La trama comienza de forma tranquila e incluso alegre y progresivamente un halo de premonición y dramatismo se va imponiendo en la obra hasta que culmina en el clímax total del final.

El libreto de la ópera, realizado por el propio Rimski-Kórsakov, respeta totalmente el texto de Pushkin mostrando perfectamente ese duelo de personalidades. Consigue, de alguna forma, esa “búsqueda de la verdad” en los textos literarios que fue imponiendo el Grupo de los Cinco. Musicalmente lo más destacable es el empleo del discurso musical continuo sin una clara división entre arias y recitativos, tal y como aparecía en las composiciones de Dargomijski y, sobre todo, tal y como mostraba Wagner en sus composiciones.

En 1899 se conmemoraba el centenario del nacimiento de Pushkin para el cual, y basándose en *El cuento del zar Saltán*, una fábula en verso escrita por Pushkin en 1832, “la historia del valeroso héroe Gvidor Saltanovich y de la hermosa princesa Cisne, que en anagnórisis final encuentran la felicidad” ²⁸, Rimski-Kórsakov compone *El zar Saltán* (1900). Una ópera en un prólogo, cuatro actos y seis cuadros, con libreto del propio compositor y de Vladimir I. Belski. Se trata de una ópera bufa -algunos la han presentado como la primera ópera bufa rusa- plagada, al igual que el texto que la inspira, de elementos orientales y fantásticos y con melodías pegadizas e inconfundibles -por ejemplo, el famoso “Vuelo del moscardón”. Por ella desfilan toda una serie de personajes y paisajes de cuento: brujas, hechiceros, animales parlantes, tesoros, islas extraordinarias... Pero bajo la comicidad y la fantasía se esconde una astuta ironía que se convierte en una sutil crítica contra la autocracia.

Rimski-Kórsakov, consciente de que indirectamente con sus óperas puede mostrar una crítica hacia la autocracia zarista, vuelve a adaptar, junto a Belski, un cuento de Pushkin, *El cuento del gallito de oro* (1834) que se transforma en *El gallo de oro* (1909) una ópera en tres actos. El cuento en verso se basa en una leyenda que un

²⁶ Anécdota que también inspiró la famosa y exitosa película *Amadeus* (1984) de Milos Forman.

²⁷ RIPELLINO, A. M., *op.cit.*, pág. 63.

²⁸ BRAVO-VILLASANTE, C., *op.cit.*, pág. 152.

Pushkin niño “oyó de labios de su nodriza”²⁹ y que él convierte en una dura sátira hacia los abusos zaristas de Alejandro I y Nicolás I. A pesar de una relativa sencillez, el cuento nos traslada perfectamente a la atmósfera y a las costumbres de la Rusia del siglo XVII. La adaptación en libreto es muy libre, tanto Rimski-Kórsakov como Belski introducen nuevos personajes y varían muchas situaciones de tal modo que la historia se convierte en una sátira política a la actualidad de un régimen que se tambaleaba (derrota frente a Japón, motín del Potemkin, fallida revolución de 1905) y así el personaje del rey Dodón es fácilmente identificable con Nicolás II. La parte musical es muy original y en momentos sorprendente, una “música fantástica, chillona y hasta cursi”³⁰ que además presenta un dominador color oriental y exótico.

2.8. Igor Fiodorovich Stravinsky. *Mavra* (1922)

“Ese poema de Puchkine me llevaba derecho a Glinka y a Tchaikovsky y resueltamente me puse del lado de ellos. Así precisé mis gustos y mis preferencias, mi oposición a la estética contraria y retomé la buena tradición establecida por esos maestros”³¹. Stravinsky no oculta sus preferencias y ya inmerso dentro del panorama musical contemporáneo vuelve la cabeza atrás y se deja arrastrar por la tradición musical del pasado. Las referencias musicales rusas aparecen en muchas de sus composiciones y de alguna manera se considera heredero de esa tradición iniciada por Glinka. *Mavra* (1922) supondrá un viaje hacia ese pasado. Primero por adaptar - libreto de Boris Kochno- el pequeño relato en verso de Pushkin *La casita de Kolomna* (1830), una obra divertida, bufa y muy en la línea de la *Commedia dell'Arte*; y segundo, por crear una música que combina elementos musicales propios del siglo XVIII (dúos, recitativos) con elementos populares rusos: “la obra tiende a recrear ‘el estilo ciudadano’ del tiempo de Glinka y Puchkine, hecho tanto de elementos populares como de italianismos entonces de moda y de técnicas de escritura completamente ‘europeas’”³². La mayoría de las obras de Stravinsky, entre ellas *Mavra*, nos presentan a un compositor descontextualizado, perdido dentro del panorama musical contemporáneo; su producción es en realidad una reelaboración de materiales musicales anteriores impregnados de leves dosis de contemporaneidad. “Stravinski pertenece al pasado”³³.

²⁹ PAHLEN, Kurt, *Diccionario de la ópera*, Emecé, Barcelona, 1985 (1981), pág. 347.

³⁰ JACOBS, Arthur; SADIE, Stanley, *El libro de la ópera*, Rialp, Madrid, 1984, pág. 412.

³¹ BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, Turner, Madrid, 1987, pág. 161.

³² *Ibid.*, pág. 161.

³³ HOFFMANN, Michel, “La escuela rusa”, en VV. AA., *La Música*, vol. 4, Planeta, Barcelona, 1988, pág. 276.

3. CODA FINAL: DIMITRI SHOSTAKOVICH. *EL CUENTO DEL POPE* (1935, SUITE PARA ORQUESTA)

Shostakovich, siendo todavía estudiante, escribió una ópera titulada *Los gitanos* que posiblemente estaba basada en el poema homónimo de Pushkin (1824), sin embargo, descontento con ella, la destruyó. La ópera parece que ejerció, desde siempre, una fascinación especial en él. El hecho de que los teatros no parecían mostrar interés en que compusiese una ópera, le llevó a proponer a un amigo cineasta la realización de una ópera en dibujos animados a modo de fábula. Shostakovich pensó en adaptar el cuento en verso *El pope y su criado Baldá* (1830) de Pushkin. Se trata de un cuento estructurado en pequeñas escenas basado en un relato tradicional ruso, destacable por su ritmo, su estilo claro y popular y por su carácter astuto y divertido. Shostakovich compuso una música de marcado carácter grotesco y festivo, muy en la línea stravinskiana (*Petrushka*), pero el proyecto poco a poco se vino abajo y la obra no llegó a estrenarse nunca como película ³⁴. Sin embargo, arregló la partitura y la convirtió en una suite para orquesta que se interpretó una sola vez, en 1935. Posteriormente, algunos fragmentos han podido grabarse en disco ³⁵.

³⁴ Según Krsysztof Meyer (*Shostakovich. Su vida, su obra, su época*, Alianza Música, Madrid, 1997, pág. 162), los fragmentos de película que se realizaron se quemaron durante la guerra, excepto unos sesenta metros de película que recogen la escena del mercado.

³⁵ *Ibíd.*, pp. 161-162.

BIBLIO-HEMEROGRAFÍA**Sobre Pushkin y literatura rusa**

- ABOLLADO, Luis, *Literatura rusa moderna*, Labor, Barcelona, 1972.
- ALONSO LUENGO, Eduardo, Estudio preliminar a A. Pushkin, *Antología lírica*, trad. Eduardo Alonso Luengo, Hiperión, Madrid, 1997, págs. 7-37.
- BACKÈS, Jean-Louis, "Préface", en A. Pouchkine, *Eugène Onéguine*, trad. Jean-Louis Backès, Folio Classique, Gallimard, 1996.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Biografía de Pushkin*, José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 1985.
- CORBET, Charles, *La literatura rusa*, Vergara, Barcelona, 1958.
- JÁKOBSON, Roman, "La poesía lírica de Pushkin" (epílogo), en A. Pushkin, *Antología lírica*, trad. Eduardo Alonso Luengo, Hiperión, Madrid, 1997, págs. 213-224.
- PUSCHKIN, Alejandro S., *Obras escogidas*, trad. Victoriano Imbert, Julia Pericacho e Irene Tchernova, Aguilar, Madrid, 1967.
- RIPELLINO, Angelo Maria, *Sobre literatura rusa. Itinerario a lo maravilloso*, Barral Editores, Barcelona, 1970 (1968).
- ROIG, Montserrat, *L'agulla daurada*, Edicions 62, Barcelona, 1986.
- SAN VICENTE, Ricardo, «Pushkin: los primeros pasos de la prosa moderna rusa», en A. S. Pushkin, *La hija del capitán*, trad. Ricardo San Vicente, Clásicos Universales, Planeta, Barcelona, 1993, págs. IX-XXXIII.
- SANCAN, Jacques, *Dictionnaire des Oeuvres et des thèmes de la littérature russe*, Hachette, París, 1973.
- SÁNCHEZ PUIG, María, *Diccionario de Autores Rusos siglos XI-XIX*, Ediciones del Orto, Madrid, 1996.
- SLONIM, Marc, *La literatura rusa*, FCE, México, 1962 (1958), págs. 32-43,
- SUERO ROCA, Teresa, Estudio preliminar a A. Pushkin, *Eugenio Onieguin*, Libro Clásico, Bruguera, Barcelona, 1969, págs. 11-35.
- THORENS, Léon, *Rusia, Europa Oriental y del Norte. Historia Universal de la Literatura*, Daimon, México, 1977.
- TROYAT, Henri, *Pouchkine*, Perrin, París, 1976 (1ª ed. en Librairie Plon, 1953).
- VIDAL, Elena, Presentación a A. Puixkin, *Novel·les i contes*, trad. Rudolf J. Slaby, MOLU, Edicions 62 / La Caixa, Barcelona, 1981, Págs. 7-10.
- VV. AA., "Pouchkine" (monográfico), *Europe* núm. 842-843, junio-julio 1999.

Sobre música y compositores

- ALFAYA, Javier, *Chaikovsky*, Alianza, Madrid, 1995.
- ALIER, Roger; HEILBRON, Marc; SANS RIVIERE, Fernando, *La discoteca ideal de la ópera*, Planeta, 1995.
- BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, Turner, Madrid, 1987.
- CAMPO, Domingo del, "Mussorgsky, el desconocido", *Ritmo* núm. 512, junio 1981.
- FRAGA, Fernando; MATAMORO, Blas, "La escuela rusa", en *La Ópera*, Col. Flash, Acento, Madrid, 1995, págs. 51-56.
- GALLEGO, Antonio, "El Nacionalismo en Rusia", *Historia de la Música II*, Conocer el Arte, Historia 16, Madrid, 1997, págs. 152-154.
- GARCÍA DE BUSTO, José Luis, "Los nacionalistas rusos", *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores*, Salvat, Barcelona, 1990.
- GARCÍA PÉREZ, Jesús, "Chaikovsky y su *Evgueni Oneguín*", *Òpera Actual* núm. 6, enero-marzo 1993, págs. 26-28.
- HOFMANN, Michel, "La Escuela Rusa", *La Música*, vol. 4, Planeta, Barcelona, 1988, págs. 261-279
- JACOBS, Arthur; SADIE, Stanley, "Modest Musorgsky"; "Pyotr Ilych Tchaikovsky"; "Nicolai Rimsky-Korsakov", *El libro de la ópera*, Rialp, Madrid, 1984, págs. 391-418.
- LANG, Paul Henry, "Ópera rusa", en *La experiencia de la ópera*, Alianza Música, Alianza, Madrid, 1983, (1971), págs. 148-153.
- LINDLAR, Heinrich, *Guía de Stravinsky*, Alianza, Madrid, 1995 (1982), págs. 143-148.
- MARTÍNEZ TAULÉ, Montserrat, "*La Dama de Picas*", *Òpera Actual* núm. 6, enero-marzo 1993, págs. 29-32.
- MARTIN, Santiago, "La ópera eslava", en *Los Grandes Temas de la Música*, vol. 3, Salvat, Barcelona, 1983, págs. 134-150.
- MARTÍN TRIANA, José María, *El libro de la ópera*, Alianza, Madrid, 1987.
- MARTÍNEZ BERMÚDEZ, Santiago, "De la verdad y la locura", *Scherzo* núm. 32, marzo 1989, págs. 74-75.
- MATABOSCH, Joan, "Txaikovski: no tot es redueix a *Eugeni Onieguin* i a *La Dame de Pique*", *Òpera Actual* núm. 6, enero-marzo 1993, págs. 23-25.
- MEYER, Krsysztof, *Shostakovích. Su vida, su obra, su época*, Alianza Música, Alianza, Madrid, 1997 (1995), págs. 161-162.
- ORLOVA, Alexandra, *Chaikovski, un autorretrato*, Alianza Música, Madrid, 1994.

- PAHLEN, Kurt, "Piotr Ilich Chaikovski"; "Modest Petróvich Músorgski"; "Nicolái RimskiKórsakov"; "Stravinski", *Diccionario de la ópera*, Emecé, Barcelona, 1995 (1981), págs. 89-94; 277-281; 342-348; 409-412.
- REVERTER, Arturo, "Boris Godunov, de Mussorgsky", *Ritmo* núm. 512, junio 1981.
- REVERTER, Arturo, "Boris Godunov: la palabra como música", *Scherzo* núm. 32, marzo 1989, págs. 68-69.
- REVERTER, Arturo, "Las versiones de Boris Godunov", *Scherzo* núm. 32, marzo 1989, págs. 70-72.
- RUIZ SILVA, Carlos, "Pushkin-Mussorgsky. Un encuentro fascinante", *Ritmo* núm. 604, noviembre 1989.
- SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, 1992.
- SCHMIDGALL, Gary, *Literature as Opera*, Oxford University Press, Nueva York, 1977.
- SIOHAN, Robert, *Stravinsky*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1983, págs. 112-115.
- SUÑÉN, Luis, "La pregunta sin respuesta", *Scherzo* núm. 37 (Dosier Música y literatura), septiembre 1989, págs. 68-70.
- VV. AA., *La ópera. Enciclopedia del arte lírico*, Aguilar, Madrid, 1987 (1977).
- VV. AA., "El Nacionalismo musical en Europa. Escandinavia, Rusia y Hungría", en *Gran Historia de la Música Clásica*, vol. 2, Plaza & Janés, Barcelona, 1991, págs. 166-177.
- VV. AA., "El Nacionalismo Ruso", en *El Mundo de la Ópera*, vol. VII-IX-X, Tiempo, Madrid, 1993, págs. 8-63.
- VV. AA., *Dictionnaire de la Musique. Les compositeurs*, Encyclopaedia Universalis / Albin Michel, París, 1998.