



Revista de Claseshistoria

Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales

Artículo Nº 137

15 de marzo de 2010

ISSN1989-4988

[Revista](#)

[Índice de Autores](#)

[Claseshistoria.com](#)

MIRTA RODRÍGUEZ ACERO

Historia de la Revolución Rusa a través de Mussorgsky

RESUMEN

Mussorgsky, perseguido por una fatal predestinación, sólo nos legará una *única* obra completa, una única obra instrumentada desde el principio hasta el fin: *Boris Godunov*. Contrariamente a lo que aún se cree hoy día, esta obra fue totalmente acabada por el compositor en todas sus escenas, e igualmente la partitura de orquesta, en toda su integridad, fue escrita por él: de las cinco óperas que nos ha dejado, es la única que nos llega completa de su mano.

PALABRAS CLAVE

Revolución, Historia, Rusia, Música, Siglo XIX.

Mirta Rodríguez Acero

Licenciada en Historia del Arte.
Directora de la Galería The Art Deco
Galery. Marbella

[Claseshistoria.com](#)

21/05/2009

Mussorgsky, perseguido por una fatal predestinación, sólo nos legará una *única* obra completa, una única obra instrumentada desde el principio hasta el fin: *Boris Godunov*. Contrariamente a lo que aún se cree hoy día, esta obra fue totalmente acabada por el compositor en todas sus escenas, e igualmente la partitura de orquesta, en toda su integridad, fue escrita por él: de las cinco óperas que nos ha dejado, es la única que nos llega completa de su mano.

Pero la obra que nos ha legado es de una calidad y una magnificencia de imaginación musical insuperables, y nada de su estructura y forma de escritura puede recordarnos la *Gesamtkuntswerk* wagneriana: *Boris* es una crónica, y sus recitados, lejos de estar influidos por la técnica de Wagner, son tan particulares que sólo en Monteverde –al que Mussorgsky desconocía totalmente- podemos hallar algo parecido, y un equilibrio semejante entre la dialéctica de las voces y la orquesta. Su autor trabajará en él desde el año 1868-69 (primera versión) hasta el 1871-72 (segunda versión): finalmente será estrenado, en versión completa en el teatro Maryinsky de San en 1874. La primera edición crítica de la partitura de orquesta no se publicará hasta 1975 (por David Lloyd-Jones para la Oxford University Press) más de cien años más tarde.

La vida de Mussorgsky transcurre paralela a la de Ricardo Wagner. Wagner morirá, célebre y honrado –o, por lo menos, temido y aceptado con ira por los mediocres que, como hienas rodean los despojos del genio- en un suntuoso palacio de Venecia. Mussorgsky, alcohólico, desaparecerá silenciosamente, casi abandonado, en un oscuro hospital.

Sin embargo, este músico, sobre el que caerán las más extrañas y peculiares situaciones musicales, y que verá toda su obra revisada, cambiada, enmendada, tergiversada, y sobre el que quedará como una idea fija, bien difícil de cambiar, la fama de que casi no sabía música y que, evidentemente, ignoraba todo lo referente al arte de tratar la orquesta, este músico, es el único, en el siglo XIX, que realmente puede ponerse al costado de Wagner, y es el único capaz de escribir una obra dramática cuya calidad sea digna de situarse al costado de las obras maestras wagnerianas.

La producción dramática de Mussorgsky, fragmentada y que sólo nos llega en versiones para canto y piano, es uno de los legados artísticos más trágicos que músico alguno nos haya dejado. En estas versiones detectamos momentos admirables y situaciones dramáticas que sólo él podía escribir. Pero el conjunto, la obra acabada, se nos escapa.

Una sola de ellas, *El Matrimonio* (1868), nos llega, por lo menos con un primer acto completamente escrito aunque la obra acaba sin que Mussorgsky escribiera ninguna música para el segundo acto. Esta ópera, que raras veces se representa (con una instrumentación de A. Tscherepnin, realizada en 1934, aunque parece que existe otra de Ravel, pero cuya partitura se ha perdido, o se ignora su paradero), es otra de sus absolutas obras maestras. En ella, el canto no está regido por leyes “musicales”, sino por la música del idioma. Son las inflexiones de éste, la música que está ínsita en el verbo lo que mueve a la escritura vocal en un extraordinario esfuerzo por retornar a lo que quizá fue el inicio de toda comunicación humana: la modulación de unos signos.

En *Boris* asistimos a algo semejante, aunque el tipo de canto y de escritura dependerá de los diversos personajes y de las distintas situaciones dramáticas que van, desde la frivolidad del “acto polaco”, hasta la árida desnudez de la escena en la celda del monasterio de Chudov (Acto I, escena I), o la escena de la Revolución al final del cuarto acto.

Más que un problema musical, e incluso dramático, lo que parece preocupar al compositor es un problema de palabra, de comunicación; las sutiles y complejas modulaciones del verbo le fascinan, y es en ellas donde busca el material adecuado para sus músicas.

Es, quizá, entre sus canciones, obras cumbres entre este género, donde podemos hallar un refinamiento de escritura vocal asombroso que ya conmovió, y dejó llenos de pasmo a Liszt o a Debussy. Éste decía del ciclo *Sin Sol* (1874) que en él detectaba “la quintaesencia de la música” y Liszt quedó maravillado de su anterior ciclo *El Cuarto de los Niños* (1868-1872). Ambos grupos de canciones, a los que hay que añadir las *Canciones y Danzas de la Muerte*, de 1875-1877, son como el esqueleto de la poesía. En ellas, se ha llegado, en palabras de Debussy que admiraba su extrema abstracción, a *la chair nue de l’émotion*.

Mussorgsky sabrá, como nadie, transmitirnos el secreto de lo dramático, el máximo de la situación trágica con el uso de un mínimo de elementos. En la escena frente a la Catedral de San Basilio, quizá una de las más emocionantes del teatro universal, el Zar Boris pronuncia sólo diez palabras (utilizando dieciséis notas), pero la fuerza poderosísima de su figura, el empuje trágico de la situación, queda aún aumentado por el brevísimo momento de su actuación.

El músico sabe, por otra parte, que no es él el protagonista de la obra, sino el pueblo ruso, y que Boris es uno más entre la confusa masa de los auténticos protagonistas. Quizá en ello se halle lo más nuevo y particular de sus obras: el papel fundamental que el pueblo –y la inflexión de sus palabras- tiene en la vida cotidiana, y por ello, con toda naturalidad, puede integrarlo como razón fundamental de todo el devenir dramático. Si alguna vez un músico ha sabido expresar con auténtico realismo y con certera verdad la “voz del pueblo”, éste ha sido Mussorgsky.

En Mussorgsky percibimos la eclosión de un instinto a través del cual puede hablar la voz de la tierra, a través de una sucesión de imágenes sonoras y de la ola de luz de sus emociones que nos llega gracias a su capacidad estructuradora. El individuo tiene que cumplir ciertas condiciones para que la obra de arte sea posible, sin que por ello podamos ascender de la misma obra al hombre, a la íntima personalidad de éste.

Para expresar artísticamente una *experiencia* es preciso que ésta se aleje, que no sumerja al artista. Éste cantará su dolor o su amor cuando haya podido trascenderlos. Todo lo que podemos afirmar es que el artista sólo crea en la medida en que –aunque sea por un instante- deja de sufrir.

El creador es diferente al hombre cotidiano. El delirio poético que le arrebatara era ya conocido por los antiguos (es un dios el que posee al artista). Scriabin distinguía entre el “yo” individual y propio, del “Gran Yo”, autor de obras musicales. Este doble (¿el *Ba* egipcio?) es un intruso, y no hallamos ante un rapto, una posesión. El “otro”, dios (*sombra*) o espíritu se reviste de hombre, se apodera de él y profiere su mensaje con su boca.

El poeta es sólo un instrumento dócil en manos de unas fuerzas que le son inmensamente superiores. Está en estado de “delirio” y, con frecuencia, se ha observado que una obra puede trascender las intenciones de su autor con una significación mucho más allá de lo que éste podía suponer. De hecho, podríamos decir que hay obras que no son comprendidas por aquellos que las hicieron: de ahí la idea de la *posesión* del artista por una entidad superior.

El músico prosigue un camino en el que ya, otros compositores y artistas, o los místicos del Islam ya habían intuido: la unidad de nuestras sensaciones, y la necesidad que tiene el artista de expresarse a través de esta unidad (para el místico del Islam, el arcano misterioso de Jesús es de un negro luminoso, mientras que el centro divino es de un verde esmeralda...).

BIBLIOGRAFÍA

- BARCE, Ramón, "La materia musical moderna y los estudios musicológicos", *Revista de Musicología*, XX/1 (1997).
- CASABLANCAS I DOMINGO, Benet, "Dodecafonismo y serialismo,(algunas reflexiones generales)", Actas del Congreso Internacional *España en la Música de Occidente*, II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- CASARES, Emilio, "La música hasta 1939, o la restauración musical", Actas del Congreso Internacional *España en la Música de Occidente*, II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- FERNANDEZ-CID, Antonio, *La música y los músicos en el siglo XX*, Madrid, Cultura Hispánica, 1965.
- MEDINA, Angel, "Crisis o reafirmación en la música actual", Actas del Congreso Internacional *España en la Música de Occidente*, II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- SOPEÑA, Federico, *Historia de la música contemporánea*, 2ª ed., Madrid, Rialp, 1976 (1ª ed.: 1958).
- VV.AA., *Los músicos de la República*, Madrid, Antonio Rodríguez Editor, s. a. [ca. década de 1980-90] (*Cuadernos de Música*, nº 1).