

Rimsky-Kórsakov

Revolución y marcha tranquila

Esta noche la Orquesta Sinfónica P.I. Chaykovsky de la Radio Moscú, dirigida por Vladímir Fiedosiéiev, en el ciclo del Centro Cultural de Música en el Solís, va a tocar un programa de singular coherencia: dos compositores rusos cercanos en la amistad, en la estética y en generación (Chaykovsky y Rimsky-Kórsakov), dos obras muy famosas compuestas en el mismo año 1888 (la Sinfonía nº 5 del primero, *Shejierezada* del segundo). La ejecución de la pieza de Rimsky-Kórsakov es uno de los pocos tributos que tendremos en el centenario de la muerte de este importante compositor.

El centenario de Rimsky no viene concitando una atención proporcional a su enorme influencia. Ello se explica en parte debido a que sus obras orquestales son pocas y la mayor parte de su producción es vocal y cantada en ruso, idioma que pocos cantantes están capacitados a pronunciar, y que buena parte del público rechaza. Pero hay otras razones: pese a su influencia y a los muchos aspectos en que su obra abrió caminos, Rimsky-Kórsakov se ubica en una especie de tierra de nadie entre una tendencia quizá demasiado experimental para el público sentimental de Chaykovsky, y demasiado conservador para las narrativas revolucionarias de la historia musical.

Nikolay Rimsky-Kórsakov nació en 1844 en Tijvin, Nóvgorod. Vivió toda la vida en San Petersburgo. De familia aristocrática, tuvo una educación musical competente, pero se formó como oficial de la Armada Imperial, puesto que conservó hasta 1873. En 1861, sin embargo, conoció al compositor Mily Balákirev (1837-1910), quien le dio clases y lo estimuló a dedicarse a la música. El círculo formado alrededor del magnético Balákirev quedó conocido como la *mogúchaia kuchka* (“poderoso grupito”), referido también como el Grupo de los Cinco (los demás “tres” fueron Borodín, Músorgsky y Cui). Fue el primer movimiento de música erudita que propuso una independencia ostensiva con respecto a los parámetros estéticos y técnicos de las grandes tradiciones alemana, italiana y francesa. La *kuchka* menospreciaba las técnicas consagradas por los conservatorios, cultivó su propia genealogía de “grandes nombres” (que incluía a los antecesores rusos Glinka y Dargomízhsky, junto a Liszt, Berlioz, Chopin, Schumann y Beethoven), levantó la bandera de un nacionalismo radical (que en lugar de “normalizar” el folclore, buscaba en él aspectos aptos a generar una música modernista, radicalmente diferenciada de la tradición) y de “realismo” (la idea de que ciertas “verdades” expresivas deberían predominar sobre los criterios de belleza, armonía o equilibrio).

Pese a la desconfianza mutua, Rimsky fue inesperadamente invitado en 1871 para dar clases en el Conservatorio de San Petersburgo, y aceptó. Se sintió entonces en el compromiso de aprender la teoría y la técnica musical académicas que hasta entonces había relegado y se volcó al estudio con una dedicación fuera de lo común. Él mismo estimó que fue “el mejor alumno” que el Conservatorio haya tenido, y es probable: al cabo de ese período de estudios, pocos seres humanos tenían una solvencia tal en contrapunto, armonía y orquestación. Sus colegas kuchkistas vieron su asociación con el Conservatorio como un acto de traición, y el propio Rimsky pasaría el resto de su vida debatiéndose entre la apología del entrenamiento académico y una especie de nostalgia de las emociones heroicas de la *kuchka*. (A sus colegas kuchkistas Músorgsky y Borodín, fallecidos tempranamente, rendiría el dudoso homenaje de “corregir” algunas de las obras según normas académicas.)

Como profesor del Conservatorio o particular, Rimsky ayudó a formar la mayoría de los nombres notables de la música rusa del 1900: Glazunov, Liádov, Spendiarov, Cherepnín, Gniesin (profesor a su vez de Jachaturián), Shtieynberg

(profesor de Shostakovich), Arensky (profesor de Skriabin y Rajmáninov) y, el más importante, Stravinsky, entre cientos de nombres. Todo ese grupo operó en el curioso contexto pautado por el apoyo económico de Mitrofán Bieliáiev, un millonario comerciante y melómano que puso en marcha todo un complejo sistema que incluyó conciertos, veladas culturales, premios y una editorial de partituras. Rimsky-Kórsakov fue asesor y tomaba las decisiones técnicas en todas las facetas de la estructura Bieliáiev, convirtiéndose, así, en la persona más poderosa de la música rusa de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. El propio Rimsky definió el cambio del espíritu “revolucionario” de la *kuchka* hacia una “*calma marcha hacia adelante*” del círculo de Bieliáiev. Recordando las aventuras estéticas kuchkistas, diría que “*Es tiempo de olvidar todo eso y recorrer un camino artístico normal.*”

La normalidad estaba, de cierta forma, condicionada por la propia estructura Bieliáiev: uno tenía que conformarse a la estética de Rimsky-Kórsakov para “existir” en San Petersburgo, y los que no lo hicieron del todo, como Stravinsky, terminaron relegados (Stravinsky fue así empujado a una carrera en el exterior que lo haría brillar mucho más que sus epigonales colegas.)

Pero lo de la marcha hacia adelante, en el caso de Rimsky, no eran palabras vacías. El aspecto más comúnmente destacado de su obra es la orquestación, basada en colores vivos y contrastados, con enorme fantasía para las sonoridades. (Rimsky escribió un magnífico tratado de orquestación publicado en forma póstuma, en 1922). Se destacan también los ritmos irregulares y polirritmias exóticas. Las puestas en escena de sus óperas por la Ópera Rusa Privada, dirigida por Savva Mámontov, tenían unos cuidados visuales (escenográficos, de vestuario y movimientos) sin precedentes, en el estilo neonacionalista multicolor que se volvería característico de la *belle époque* rusa y sería la principal inspiración para los Ballets Russes de Diáguiliev, que a su vez pautarían fuertemente la cultura europea a partir de 1910.

Aun más importante fue su empleo de la escala octatónica, que él usaría por primera vez como un ámbito musical sistemático, alternativo a las tonalidades mayor y menor, especialmente en las escenas sobrenaturales o de fantasía en sus óperas. Esta escala, que se estableció entre todos sus discípulos rusos, fue importada por Ravel y Debussy y exportada por Stravinsky para convertirse en una de las marcas más fuertes del modernismo europeo, repercutiendo hasta en Piazzolla (sobre todo en “Tres minutos con la realidad”, de 1957).

Ravel y Stravinsky usarían la octatónica para sonoridades hirientes, provocativas. Rimsky se las arregla para trabajarla según los más ortodoxos procedimientos renacentistas de conducción de voces, suavizando considerablemente el efecto. Para él, cualquier procedimiento que se apartara de esas “reglas” se desviaba de lo natural, lo racional, lo correcto. Su tratado de orquestación está lleno de frases del tipo “*En tales casos el estudiante debe seguir las reglas citadas arriba y cuidar de no infringir el orden natural*”. Debussy, D’Indy y Strauss eran ejemplos supremos de una anti-música, algo parecido a un chiste. Luego de un viaje a París, Rimsky regresó a San Petersburgo sorprendido de que, en la comparación con lo que sentía como la torpeza de los compositores franceses (es decir, el impresionismo de Debussy), los rusos “*somos todos Mozarts*”. Para él no cabía la posibilidad de una estética alternativa: uno estaba en lo correcto o en lo musicalmente falso, y éstas eran las ideas que trasmitía a sus alumnos y que pautaban la jerarquía de las organizaciones Bieliáiev. No admira entonces que Rimsky pasara sus últimos melancólicos años con la idea de que la música se había agotado: todas las posibilidades ya estaban realizadas y no quedaba otra que repetir los placeres ya transitados.

En su propia música, la ortodoxia tendrá la consecuencia negativa de una obsesión puntillosa por justificar cada elemento musical introducido: cualquier idea musical, por retorcida que pueda sonar en primera instancia, va a ser secuenciada en monótonas transposiciones a distancias de tercera o de tritono, y ese tratamiento extremadamente redundante termina puliendo cualquier arruga de inquietud estética.

Ello no quita la posibilidad de fascinación con sus colores tímbricos y armónicos, su control de las transiciones, sus ideas melódicas y rítmicas, su fantasía para los climas. Se destaca especialmente la inteligencia de la correlación entre lo musical y lo dramático en sus óperas, en las que sutiles correspondencias entre los *Leitmotive* casi siempre resuenan en algún sentido psicológico o narrativo pertinente.

La influencia de Rimsky-Kórsakov se va a sentir fuertemente en el “realismo socialista” soviético, basado en idénticos principios académicos (la “victoria final” del príncipe *qalandar* en el segundo movimiento de *Shejirezada* anticipa exactamente los triunfos proletarios de los poemas sinfónicos épicos del período soviético). Pero, mal que le pese, buena parte de la barbarie modernista de inicios del siglo XX también deriva de sus invenciones y sistematizaciones, sin las cuales la evolución de la música hubiera sido muy distinta, para bien y para mal.

Guilherme de Alencar Pinto