



Revista Conflicto Social - Año 10 N° 17 - Enero a Junio de 2017

Una Revolución en el campo musical. Sobre los inicios de una musicología en la Rusia revolucionaria (1917-1922).

A Revolution in the Musical Field.

On the Beginnings of Musicology in Revolutionary Russia (1917-1922).

Martín Baña *

Recibido: 15 de mayo de 2017

Aceptado: 21 de junio de 2017

Resumen: El presente trabajo aborda el vínculo entre música y revolución a partir del caso del musicólogo Boris Asaf'ev. En pleno contexto de experimentación y exploración musical generado por la experiencia revolucionaria, Asaf'ev comenzó a desarrollar un pensamiento musicológico que no solo se mostraba como expresión de la nueva situación experimentada por esos años sino que también buscaba ser un puente simultáneo con lo mejor de la tradición musical rusa y con el repertorio europeo. Así, la musicología rusa daría sus primeros pasos sobre una doble base que combinaba la experimentación con la tradición internacional buscando una proyección teórica y práctica que la llevaría más allá de su estricta aplicación en el campo musical.

Palabras clave: Revolución rusa, Boris Asaf'ev, Musicología, Estudios Sinfónicos, Narkompros.

Abstract: This work explores the link between music and revolution taking the case of musicologist Boris Asaf'ev. In the context of experimentation and musical exploration generated by the revolutionary explosion, Asaf'ev began to develop a musicological thought that not only was an expression of the new world experienced during those years, but also sought to be a simultaneous bridge between the best of the Russian musical tradition and between the European repertoire. Thus, Russian musicology would be founded on a double basis that combined experimentation with the international tradition. This is what it would give it a theoretical and practical projection that it would take it beyond its strictly musical application.

Keywords: Russian Revolution, Boris Asaf'ev, Musicology, Symphonic Etudes, Narkompros.

* Universidad de Buenos Aires / Universidad Nacional de San Martín / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina.

Correo electrónico: martinbana@yahoo.com.ar

Introducción

Los estudios sobre la Revolución rusa suelen enfatizar las transformaciones que se produjeron a partir de la toma del poder por parte de los bolcheviques en octubre de 1917. Tanto desde las visiones más celebratorias de la izquierda como las condenatorias de los liberales, se intentó remarcar el cambio ya sea para, respectivamente, legitimarlo o para condenarlo. En ambos casos, la lupa siempre se concentró en el campo de la política y del poder. Sin embargo, los estudios de las últimas décadas han demostrado la enorme transformación que se experimentó en uno de los ámbitos menos estudiados dentro de los estudios soviéticos, el del campo conformado por la cultura y las artes ¹ y, particularmente, el de la música.

Si la música fue un espacio de experimentación y de exploración continúa, cabe señalar que esa tendencia había comenzado en los años previos a la Revolución y que esta última la potenció de una manera significativa. Dentro de ese contexto, una reflexión rigurosa sobre la propia disciplina comenzó a hacer sus primeras armas de la mano de un compositor identificado con las tendencias más vanguardistas del momento: Boris Asaf'ev. Combinando su actividad de compositor y crítico, y vinculándose con figuras centrales de la cultura rusa del siglo XIX y comienzos del siglo XX, Asaf'ev comenzó a desarrollar una actividad de reflexión crítica sobre el repertorio musical ruso en particular y sobre la música en general. En los primeros años de la Revolución, y notablemente impactado por ella, el compositor publicaría sus *Estudios Sinfónicos*, una obra que marcaría una bisagra en su carrera y que sentaría las bases de una disciplina musicológica en la Unión Soviética.

Este artículo se propone como una primera exploración de ese tiempo y de esa obra en el contexto en el que surge, y sugiere que a la par del contexto el musicólogo estuvo influenciado por la herencia musical recibida; y que fue esa doble combinación lo que lo llevó a proponerse, por un lado, como un puente entre dos generaciones de compositores rusos y, por el otro, como un lazo de conexión entre Rusia y el resto de Europa. Así, Asaf'ev daría lugar a una obra que sentaría las bases de lo que sería su posterior desarrollo como musicólogo.

1 Véase David-Fox, M. (1999); "What is a Cultural Revolution?". *RussianReview* 58 (2), pp. 181-201.





El texto se divide en tres partes. En la primera, se presentan los cambios experimentados dentro de la cultural en general y la música en particular a partir de la Revolución de 1917 y se observa que ese evento potenció tendencias que ya se venían desarrollando previamente en ese campo. En la segunda parte, se presenta a Boris Asaf'ev como una figura clave de la música rusa para conectar a dos generaciones de compositores, la prerrevolucionaria y la surgida a partir de Octubre y para reflexionar críticamente sobre ambas. Finalmente, se presenta su texto, *Estudios Sinfónicos*, como el resultado de una reflexión que se basaba tanto en esa coyuntura revolucionaria como en la herencia recibida y que sentaría las bases para el desarrollo de una musicología soviética.

Música y revolución

La Revolución de 1917 generó profundos cambios en Rusia no solo en los niveles político y social sino también en el cultural.² Desde el Comisariado para la Educación y las Artes del nuevo gobierno soviético (Narkompros, de acuerdo a su acrónimo ruso) liderado por Anatoly Lunacharsky se desarrollaron una serie de políticas que apuntalaron a la Revolución desde un plano que hasta ese momento parecía poco relevante, como el de la cultura y las artes.³ Al mismo tiempo, una significativa serie de organizaciones culturales y artísticas que no dependían del nuevo Estado, como la *Proletkul't*⁴ o el TRAM,⁵ ayudaron a configurar un nuevo escenario cultural atravesado por el utopismo y la experimentación creativa.

2 Para una síntesis interpretativa de la Revolución puede consultarse Fitzpatrick, S. (2005); La Revolución rusa. Buenos Aires: Siglo XXI; Figes, O. (2006). La Revolución rusa (1891-1924); La tragedia de un pueblo. Barcelona: Edhasa.

3 Véase Fitzpatrick, S. (1977); Lunacharski y la organización soviética de las artes. Madrid: Siglo XXI.

4 Acrónimo ruso para Organizaciones Culturales y Educativas Proletarias. Se trató de una organización a nivel nacional, surgida pocos días antes de la toma del poder en Octubre, que se ocupó de las necesidades culturales y educativas de la clase obrera, particularmente de la definición de una única cultura proletaria que inspirara a una nueva sociedad. Véase Mally, L. (1990); Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia. Berkeley: University of California Press.

5 Sigla rusa para Teatro de la Juventud Obrera de Leningrado, que surgió hacia 1920 como parte del movimiento del teatro amateur [samodeiatel'nyteatr], que solía montar obras con fines didácticos y también con el objetivo de abrir discusiones sobre la vida de la nueva sociedad. Estaba formado por actores que no eran profesionales y que en sus ratos libres solían montar obras de teatro. Muchos vieron allí un canal para expresarse, un entretenimiento para los días duros de la Revolución e incluso un foro para discutir ideas políticas. Véase Mally, L. (2000); Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State. Ithaca: Cornell University Press.

La preocupación por los vínculos entre revolución y cultura, sin embargo, no era nueva.⁶ Varios años antes de los eventos de 1917 se reflejó en una teorización sobre la *cultura proletaria*, desarrollada especialmente por el militante bolchevique Aleksandr Bogdánov durante su exilio en Italia durante la primera década del siglo XX.⁷ Junto con otros miembros del círculo *Vpered* [Adelante],⁸ Bogdánov buscó una reinterpretación de la teoría marxista que diera a la ideología y a la cultura un rol más central y creativo del que tenía hasta entonces.

En un debate abierto con Lenin por la forma en la cual el Partido debía ser conducido, los miembros de *Vpered* consideraban que la superestructura ideológica era más que un mero reflejo de la estructura socioeconómica. Bogdánov, particularmente, le otorgaba a la cultura un lugar fundamental, ya que para él tenía la función de organizar la percepción humana y por lo tanto de modelar la acción en el mundo. De esta manera, y dada la existencia de clases irreconciliables, la tarea del proletariado era la de crear su propia ideología y su propio modo de estructurar la experiencia humana. En consecuencia, la cultura proletaria era planteada como un prerrequisito para una exitosa revolución socialista, ya que, según Bogdánov, hasta que el proletariado no divisara su propia cultura, iba a seguir dependiendo de los valores de la burguesía.⁹ Estas ideas serían luego retomadas por una organización cultural de gran importancia durante los primeros años de la Revolución, la *Proletkul't*, que llegó a tener más afiliados que el propio Partido bolchevique y que se encargó de las preocupaciones culturales y educativas de la clase obrera.¹⁰

6 Véase Clark, K. (1995); Petersburg. Crucible of Cultural Revolution. Cambridge: Harvard University Press. Allí la autora esboza su concepto de "ecología de la Revolución", con el que hace referencia al desempeño de la intelligentsia y de los artistas de San Petersburgo de fines del siglo XIX y comienzos del XX como insumo que ayudó a preparar el clima intelectual de la Revolución, pp. 24-26.

7 Véase Sochor, Z. (1998); Revolution and Culture: The Bogdanov-Lenin Controversy. Ithaca: Cornell University Press.

8 Hacia 1909 el propio Bogdánov junto con Anatoly Lunacharsky y Maxim Gorky y formaba parte de un grupo conocido como bolcheviques de izquierda, una facción dentro del Partido que desafió a Lenin en torno de su liderazgo y de su visión de las políticas del partido. Sus miembros organizaron, en Capri y Bolonia, escuelas para formar a los trabajadores y, más tarde, un grupo conocido como *Vpered*, que incluyó entre sus discusiones el desarrollo de una cultura proletaria.

9 Sochor, Z. (1998), op. cit.; pp. 33-35.

10 Véase Mally, L., (1990), pp. 33-44.





De esta manera, hacia 1917, el problema cultural formaba parte de la agenda revolucionaria. Esto se manifestó con especial acento en la música. Si bien algunos compositores dejaron Rusia una vez triunfada la Revolución, como Sergey Liapunov y Nikolay Medtner, muchos otros que ya venían experimentando en sus trabajos se sumaron al gobierno bolchevique. Anatoly Lunacharsky –quien a su vez escribió una gran cantidad de textos sobre música- se vio obligado a crear una rama musical dentro de la estructura del Narkomprós, conocida como MUZO. Al frente de esa sección colocó al compositor modernista Arthur Lourié, quien desde ese lugar favoreció el trabajo de varios músicos de vanguardia. Para reforzar esta tendencia el gobierno creó, hacia 1922, dos instituciones más: por un lado, la Sección Musical de la Academia de Artes y, por el otro, el Instituto Estatal de Ciencias Musicales. Desde allí se impulsaron políticas que potenciaron a muchas de las experimentaciones musicales de aquellos años, como también se hizo un intenso trabajo en el ámbito de la educación musical.

Sin embargo, fueron dos instituciones no estatales las que marcaron las tendencias de la época. Por un lado, la Asociación de Música Contemporánea (ASM, de acuerdo a las iniciales rusas), fundada en 1923. Entre sus miembros se contaban compositores tales como Aleksandr Mosolov, Leonid Polovinkin y Nikolay Miaskovsky.¹¹ Esta asociación buscaba promover conciertos de música contemporánea y mantener contactos con la Sociedad Internacional para la Música Contemporánea con sede en Londres. Su estética era más bien radical. Así, gracias a la ASM que se pudieron escuchar en la Rusia de esos años obras tales como el *Wozzeck* de Alban Berg, *Gurre-Lieder* de Arnold Schonberg, *Pulcinela* de Igor Stravinsky y *Jonhny Spielt Auf* de Ernst Krenek, entre otras composiciones vanguardistas. Esta asociación, a su vez, retomaba la práctica ya realizada en tiempos pre-revolucionarios de las Noches de Música Contemporánea, conciertos organizados por el grupo *Mir Iskusstvo* [El Mundo del Arte], en donde entre 1902 y 1909 se pudo escuchar a compositores

11 Maes, F. (2006). *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to BabiYar*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, pp. 245-246.

extranjeros tales como Gustav Mahler, Richard Strauss y Maurice Ravel, como también a compositores rusos como Aleksandr Scriabin, Sergey Rachmaninov y Nikolay Medtner.¹²

Por el otro lado se encontraba la Asociación Rusa de Músicos Proletarios (RAPM, de acuerdo a sus iniciales en ruso), también fundada el mismo año que la ASM pero con objetivos un tanto diferentes: en línea con *Proletkul't*, buscaba crear una nueva música alejada de la tradición burguesa. Para ello se opuso a cualquier tipo de modernismo “burgués” y estimuló la composición de una música que expresara a la clase obrera. Sus miembros, por ejemplo, solían combatir el jazz por considerarlo música contrarrevolucionaria.¹³ Otra institución de esos años fue el *Prokoll* (acrónimo para Colectivo de Producción de Estudiantes Compositores), fundado en 1925 en el Conservatorio de Moscú.¹⁴ Tenía los mismos ideales que la RAPM aunque estaba integrado por músicos mejor entrenados. Todas estas organizaciones, que convivieron no sin disputas durante la primera década revolucionaria, iban a ser disueltas por el Estado y en su lugar se iba a crear hacia 1932 la Unión de Compositores Soviéticos, más afín con las políticas culturales que se empezaron a desarrollar por esos años, monopolizadas por el Realismo Socialista.

La década musical de 1920 se caracterizó por una intensa experimentación en todos los ámbitos de la disciplina. Por ejemplo, uno de los fenómenos más importantes fue el surgimiento de la Orquesta sin Director, conocida por su acrónimo ruso de *Persimfans* [*Pervy simfonichesky ansambl'bezdirigera*] y fundada por Lev Tseitlin en 1922.¹⁵ Sumándose al espíritu colectivista de la Revolución, los músicos de esta agrupación se presentaban sin un director, ya que para ellos encarnaba la autoridad del

12 Ferenc, A. (2004); Music in the Socialist State. En Edmunds, N. (Ed.), Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle (pp. 8-18). Londres & Nueva York: Routledge, p. 8.

13 Maes, F. (2006), op. cit.; p. 251.

14 Véase Martin-Chevallier, L. (2013); “Le Prokoll: conceptions ingulière d'une musique de la révolution”. Revue de études slaves LXXXIV (3-4), pp. 479-494.

15 Stites, R. (1989). Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. Nueva York: Oxford University Press, pp. 136-140.





pasado. Por el contrario, organizaban su trabajo dándoles a todos los integrantes la misma importancia en la discusión de las obras y la preparación de los ensayos.

El espíritu de la orquesta estaba imbuido de los valores del trabajo no alienado, la igualdad y el anti-autoritarismo; el colectivo de la agrupación triunfaba así sobre la “tiranía” del director. Era, en suma, un taller modelo en miniatura de lo que sería la sociedad comunista del futuro. Por otra parte, los conciertos organizados en fábricas, clubes y unidades militares solían ser acompañados de explicaciones previas y discusiones posteriores, transformándolos en “conciertos monográficos”. El ejemplo se extendió y pronto surgieron varias *Persimfans* en Moscú, Kiev, Odesa y otras ciudades.

A su vez, los compositores explotaron su costado más experimental. Nikolay Rozlavets continuó desarrollando su sistema tonal y sus “acordes sintéticos” que le permitieron estructurar sus obras a partir de la transposición de complejos sistemas tonales.¹⁶ Otros compositores siguieron su camino pero en la esfera de los microtonos, como Georgy Rimsky-Korsakov, quien fundó en 1923 la Sociedad de Música del Cuarto de Tono.¹⁷ Algunos compositores buscaron copiar los sonidos del nuevo espacio revolucionario, la fábrica, con instrumentos tradicionales. Así, por ejemplo, lo hizo Aleksandr Mosolov en su obra *Zavod* (*La fábrica*, también conocida como *La fundición de acero*, op. 19) de 1926. Aquí el compositor intentó capturar el sonido de las máquinas fabriles con una orquesta sinfónica a través de la combinación de *ostinati*. Por su parte, Vladimir Deshevov compuso el “melodrama industrial” *Rieles* (op. 16) en donde los *sonidos industriales* eran imitados por un ensamble de violines, contrabajo, flauta y piano. De esa pieza solo sobrevivió “Rieles”, para piano, fragmento que es bastante ilustrativo de las intenciones “industrialistas” del compositor.

¹⁶ El concepto se aplicaba a un grupo de notas con una progresión fijada de tonos y semitonos. Véase, por ejemplo, sus *Tres piezas para piano* (1914).

¹⁷ Nelson, A. (2004). *Music for the Revolution: Russian Musicians and Soviet Power 1917-1932*. University Park: Penn State University Press, p. 41.

El espacio tradicional en donde la música era ejecutada también cambió y así se llevaron a cabo conciertos en las fábricas, en el frente de batalla, en zonas rurales lejanas o en el nuevo espacio urbano. En 1919 Arseny Abraamov compuso su *Sinfonía de las sirenas* que tuvo como escenario la totalidad de la ciudad de Bakú. Se trató de un concierto en el cual los instrumentos estaban compuestos de sirenas de fábricas, silbatos de vapor, ametralladoras, hidroplanos, locomotoras y bocinas de los barcos de la flota del Mar Caspio. Con esta nueva instrumentación, la sinfonía buscó reconocer el lugar del proletariado en la revolución e involucrar a toda la ciudad de modo de romper con la idea de que existían separados los ejecutantes por un lado y los oyentes por el otro.¹⁸ De este modo, se reflejaba el potencial de la música y la influencia de los sonidos en el ambiente cotidiano. El propio Abraamov dirigió el concierto desde una torre especialmente construida y desde donde daba indicaciones con banderas. La sinfonía tuvo tanto éxito que luego fue ejecutada en Rostov y Moscú.

La experimentación se vio también reflejada en la construcción de nuevos instrumentos musicales. Uno de los rasgos del marxismo que llamó la atención de los revolucionarios rusos fue su fuerte contenido modernizador. Buscando construir una alarma, el músico amateur Lev Theremin creó en 1919 uno de los primeros instrumentos musicales electrónicos, al que bautizó *Thereminvox* (aunque también es conocido por el apellido del inventor). Se trataba de un instrumento conformado por dos antenas y que el ejecutante tocaba sin entrar en contacto con él, controlando con sus manos la altura y el volumen del sonido. Lenin, incluso, quedó fascinado con el instrumento y varios compositores, como Dmitry Shostakovich, posteriormente lo usaron en sus obras.¹⁹

18 Véase Molina Alarcón, M. (2008); Sound Experiments in the Russian Avant Garde. Londres: ReR Megacorp, pp. 19-21.

19 Como lo hizo para la música del filme Odná, de 1931.





De este modo, el mundo musical revolucionario estuvo poblado de un espíritu experimental y radical que continuaba con las exploraciones ya ensayadas años anteriores por los músicos vanguardistas y que se vieron potenciadas por el espacio abierto por la Revolución. Instituciones musicales autónomas y del nuevo Estado, compositores independientes, experimentaciones en la armonía y en las texturas, nuevos instrumentos y espacios de presentación se conjugaron en un crisol que tuvo como resultado un potente contexto experimental. Dentro de este contexto un compositor iba a fundar un campo de estudios riguroso dedicado al estudio de la música y con ello iba a fundar la musicología en Rusia. Se trataba de Boris Asaf'ev.

Un puente generacional

Boris Asaf'ev nació en 1884 en San Petersburgo y su instrucción musical empezó a la par de su educación escolar formal. Hijo de un oficial menor del Imperio, se educó en el *Gymnasium* de Kronstadt y, en 1903, ingresó a la Facultad de Historia y Filología de la Universidad de San Petersburgo donde estudió hasta 1908.²⁰ Al año siguiente, en 1904, también hizo su ingreso al Conservatorio de la misma ciudad, luego de que el propio Nikolay Rimsky-Korsakov le aconsejara hacerlo. Allí no solo tuvo clases con el consagrado compositor de *Pskovitianka* sino también con otros también reconocidos como Anatoly Liadov. Entre sus compañeros se encontraba quien luego sería uno de los más destacados compositores soviéticos, Sergey Prokofiev.

Del conservatorio egresó en 1910 y, a partir de entonces, Asaf'ev se ocupó en diferentes actividades vinculadas con la música, ya sea en la función de acompañante como también componiendo diversas piezas para ballet, una ópera para niños y otras piezas menores. En 1910 tuvo la posibilidad de viajar a varios países europeos, lo cual le permitió tejer lazos con diferentes

20 Para una biografía más profunda se puede consultar Orlova, E. y Kryukov, A. (1984); Akademik Boris Vladimirovich Asaf'ev. Leningrado: Sovietsky Kompositor; y la autobiografía que el propio musicólogo publicó como "Moyput" (1934). Sovetskaya Muzyka (8), pp.47-50.

compositores y artistas a la par de que pudo ampliar sus conocimientos estéticos. En 1914 comenzó a publicar sus primeros escritos musicológicos, bajo el nombre de Igor Glebov, seudónimo que lo iba a acompañar durante casi toda su carrera. Desde entonces produjo una gran cantidad de escritos que van desde la ópera rusa decimonónica y llegan hasta la música contemporánea, pasando por los compositores consagrados del siglo XIX y algunos de sus colegas contemporáneos. Muchos de sus trabajos salieron publicados en revistas especializadas y prestigiosas como la modernista *Muzyka* [Música] (con sede en Moscú), *Muzykal'ny Sovremennik* [El contemporáneo musical] (invitado especialmente por el también crítico Andrey Rimsky-Korsakov) y *Zhizn' Iskusstva* [La vida del arte] (la publicación oficial del Comisariado para la Educación y las Artes). Varios de estos escritos luego serían recopilados y publicados como libros, como sucedería con el caso de *Melos*²¹ y de los *Estudios Sinfónicos*.

En 1904 Asaf'ev asistió a un momento fundamental de su vida, ya que conoció a una de las figuras culturales más significativas de Rusia, el crítico y publicista Vladímir Stasov. Stasov se venía desempeñando como crítico cultural desde la década de 1860 y fue el fogonero de varios círculos de artistas, como el Círculo de Balakirev²² y el de los *Ambulantes*,²³ y todavía seguía activo en los primeros años del siglo XX. Durante la segunda mitad del siglo XIX, Stasov había trabado amistad con los compositores más importantes del momento, como Modest Musorgsky, Mily Balakirev y Nikolay Rimsky-Korsakov, además de haber tenido trato con otros como Aleksandr Serov y Antón Rubinstein. Stasov además fue uno de los más prolíficos escritores

21 Glebov, I. [Asaf'ev, B.] (1918); *Melos: Knigi o muzyke*. Leningrado, 2 vols.

22 El círculo de Balakirev fue un grupo de compositores que hacia la década de 1860 encarnó la tendencia modernista dentro de la música rusa y estuvo conformado, además del propio Balakirev, por M. Musorgsky, N. Rimsky-Korsakov, C. Cui y A. Borodin. En castellano se lo suele conocer como el "Grupo de los cinco". Hoy la historiografía prefiere utilizar su nombre en ruso, Moguchaia Kuchka, ya que tanto sus traducciones al castellano como al inglés ("TheMightyFive") suelen ser inexactas.

23 Se trató de una agrupación de pintores que rompió con la Academia de Artes a mediados de la década de 1860. Su nombre proviene de las exposiciones realizadas por ellos hacia la década de 1870, donde recorrían las provincias del Imperio con sus exposiciones, por lo general financiadas con sus propios recursos, para elevar la conciencia artística social de la población.





sobre música rusa, dejando una gran cantidad de volúmenes de textos que hasta bien entrado el siglo XX lo convirtieron en la máxima autoridad en la materia. ²⁴ Fue él quien moldeó las primeras imágenes de la música rusa que llegaron a Occidente y fue sobre sus escritos que una historiografía de la música rusa se construyó no solo en Rusia sino en el resto del mundo.

El encuentro con Stasov resultó muy significativo para Asaf'ev que ya no sólo pudo tener un contacto de primera mano con la experiencia musical del siglo XIX, sino que también pudo asistir a los encuentros que se llevaban a cabo en la casa del crítico y tratar allí a otras figuras ya consagradas del siglo que se iba, como el pintor Ilya Repin o el compositor Aleksandr Glazunov. De alguna manera, el vínculo con Stasov, sus encuentros con Rimsky-Korsakov como también los contactos que pudo hacer gracias a ellos le permitieron a Asaf'ev no sólo tener un conocimiento profundo de quienes habían fundado una tradición musical en Rusia sino que también pudo hacer de puente con la generación que le siguió. La muerte de Rimsky-Korsakov en 1908 le produjo una crisis tan grande que incluso abandonó el conservatorio, ya que esperaba ampliar sus conocimientos de composición con él. ²⁵ En Asaf'ev, entonces, se concentra la correa de transmisión de una generación de compositores fundamentales para Rusia con otra que va a resultar igual de fundamental luego de la Revolución de 1917.

Precisamente, la Revolución lo encontró a Asaf'ev como uno de sus mayores apoyos. Si bien hasta ese momento no se le conocía afiliación al Partido bolchevique ni una activa militancia socialista, el compositor se sumó a la causa revolucionaria a través de la aceptación de algunos cargos en el gobierno, en parte dada su amistad con el Comisario para la Educación y las Artes, Lunacharsky. En 1918 Asaf'ev ocupó varios puestos dentro del Narkomprós y también escribió de manera asidua en la revista *Novaiia Zhizn'* [La nueva vida], que editaba Maxim Gorki y en donde solían colaborar otras

²⁴ Véase Olkhovsky, Y. (1983); Vladimir Stasov and Russian National Culture. Ann Arbor: UMI Research Press.

²⁵ McQuere, G. (Ed.) (1983), Russian Theoretical Thought in Music. Ann Arbor: UMI Research Press, p. 218.

figuras centrales de la cultura revolucionaria, como el futurista Vladimir Maiakovsky. Desde sus puestos ideó proyectos de publicación de obras musicales pero sobre todo se dedicó a una gran actividad propagandística de la ópera de su época. Sin embargo, donde más se destacó fue en el desempeño dentro de una de las instituciones musicales más significativas de esos años, que él mismo ayudó a fundar, la ya nombrada Asociación de Música Contemporánea que, como vimos, se encargó de promover conciertos de música vanguardista tanto europea como rusa. Asaf'ev se hizo cargo de la sección de Leningrado [LASM] aunque luego la abandonó para fundar el *Kruzhoknovoymuzyki* [El círculo de la nueva música], que tenía un programa incluso más radical que la propia ASM.²⁶

La primera década revolucionaria fue bastante prolífica para Asaf'ev y entre 1919 y 1928 produciría la mayor cantidad de escritos musicológicos, dejando sentadas las bases sobre las cuales se fundarían sus dos obras mayores, *La forma musical como proceso* (1930) e *Intonatsia* (1947). Dentro de estos escritos se encuentran sus iniciáticos *Estudios Sinfónicos*.

Tradición, musicología y revolución

Asaf'ev publicó sus *Estudios Sinfónicos* en 1922 –aunque el libro ya estaba preparado en 192- bajo su seudónimo de Igor Glebov.²⁷ El libro condensaba una serie de artículos que el musicólogo había escrito para las revistas *Muzyka* [La música] y *Zhizn' Iskusstva* [La vida del arte], en gran parte inspirados por las representaciones llevadas a cabo durante esos años en los teatros de la capital. De allí –aunque no solo por ello- que todo su contenido girara en torno de obras de compositores rusos, como Piotr Chaikovsky, Nikolay Rimsky-Korsakov y Modest Musorgsky.

26 Viljanen, E. (2005); Boris Asaf'ev and the Soviet Musicology. Helsinki: Universidad de Helsinki, p. 39.

27 Por cuestiones de accesibilidad del lector, aquí tendremos en cuenta la versión publicada en inglés traducida por el especialista David Haas, que fue debidamente confrontada con la original.





A pesar de estar concentrado en un repertorio totalmente ruso, Asaf'ev intentó desarrollar su análisis dentro de un contexto más amplio e insertarlo en el panorama musical internacional para valorar y explicar las particularidades culturales rusas. En ese sentido, Asaf'ev hace explícita una condición propia de la tradición musical rusa, que era su interacción continua con el resto de los países europeos, en donde las producciones artísticas eran en gran parte el resultado de una articulación que trascendía las fronteras nacionales. En ese sentido, la mayoría de las composiciones rusas no fueron el resultado de una imposición europea en Rusia como tampoco de desarrollo orgánico y cerrado ruso sino un producto que trascendía esos territorios y que se colocaba dentro un espacio transnacional.²⁸ Asaf'ev reconoce que tanto los flujos de influencias como la circulación de ideas y de prácticas entre un lugar y otro no se pueden ver desde una única dirección ni asumiendo una única forma sino reconociendo la revisión constante del espacio que esos intercambios suponían. Así, el musicólogo pone en juego esta tensión para comprender el repertorio ruso y no intenta explicar a la música rusa *a través* de sus rasgos “rusos” sino *a partir* de Rusia y su conexión de mutua influencia con Europa.

De este modo, no es casualidad que la mayor parte de los capítulos de libro (12 de un total de 19) se centren en dos figuras que durante el siglo XIX buscaron construir un repertorio preocupadas por el problema de la interacción de Rusia con Europa: Modest Musorgsky y Nikolay Rimsky-Korsakov. Precisamente, estos compositores, fundamentales para la fundación de una tradición musical en el país, plasmaron y discutieron en sus obras el problema del impacto de la modernidad en Rusia y la vinculación de esta con Europa.²⁹ Esta cuestión ha resurgido en la historiografía hace relativamente pocos años para comprender la experiencia de la Unión Soviética pero poca atención le ha prestado a la situación de la Rusia prerrevolucionaria, a pesar de

28 Véase David-Fox, M. (2011); “The Implications of Transnationalism”. *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 12 (4), pp. 885-904.

29 Véase Baña, M. (2017); *Una intelligentsia musical. Modernidad, política e historia de Rusia en las óperas de Musorgsky y Rimsky-Korsakov*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

que el problema ya se evidenciaba con cierta notoriedad, sobre todo en el arte y, más precisamente, en la música.³⁰ El libro de Asaf'ev confirma esta constatación y supone un aporte fundamental, ya que aborda este problema desde una doble perspectiva: por un lado, desde el rescate del aporte de estos dos compositores en tanto constructores de una modernidad estética en Rusia y, por el otro, desde el establecimiento de un puente que pretende unir a esa tradición con los miembros de una nueva generación de compositores rusos como Igor Stravinsky y, más tarde, Sergey Prokofiev. Al publicar sus *Estudios Sinfónicos*, Asaf'ev no solo colocaba la piedra fundamental para el desarrollo de una musicología soviética sino que se presentaba a él mismo como una correa de transmisión entre dos generaciones de compositores que permitiría mantener unida a una tradición musical, incluso habiendo pasado por la experiencia revolucionaria. Para Asaf'ev, no hay en ese sentido una ruptura radical porque los compositores del siglo XIX tenían presente muchos de los problemas abordados por él ya bien entrado el siglo XX.

Sin embargo, la Revolución fue para el musicólogo un elemento clave en esta perspectiva, como él mismo escribió.³¹ E. Orlova considera que este trabajo también se ve impactado por la revolución en Rusia, ya que no sólo se trata de una recopilación de obras escritas en años previos sino, sobre todo, de la apertura de nuevas perspectivas para la investigación musicológica que Asaf'ev fue madurando al calor de los nuevos acontecimientos.³² De hecho, la historiografía hoy considera que de este libro saldrían gran parte de los insumos teóricos sobre los cuales se construiría su máxima obra musicológica, *La forma musical como proceso*. Por ejemplo, es notable la presencia de una categoría de análisis como la *desinfonizm*, que se pone en juego para el análisis global de la música rusa. Por *sinfonizm* no debemos entender simplemente una referencia al carácter sinfónico de una obra. Se trata de un concepto más

30 Véase David-Fox, M. (2006); "Multiple Modernities Vs. Neo-Traditionalism: On Recent Debates in Russian and Soviet History". *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 55 (4), pp. 535-555.

31 Véase Asaf'ev, B. (1934); op. cit.; p. 49.

32 Viljanen, E. (2005), op. cit.; p. 79.





complejo. Asaf'ev concibe a la música como un proceso unitario formado por una cadena sucesiva de interrupciones y de resoluciones.³³ En ese sentido, el *sinfonizm* es una cualidad de la música que, por un lado, retiene sus asociaciones con el proceso creativo y con la intuición de las cualidades musicales explicables con referencias de fenómenos naturales. Por el otro, permite expresar un conflicto dramático en donde quedan claras las impresiones de un constante cambio de estado que se genera a partir de ese proceso sucesivo de interrupción y resolución. El conflicto permite cargar de dramatismo a la obra –fundamental para Asaf'ev– y es lo que hace que el *sinfonizm* no sea meramente una forma sino, en todo caso, una cualidad que puede aparecer en cualquiera de las formas musicales, más allá de si es una sinfonía o no.

Es importante remarcar que Asaf'ev recurre en su texto a un momento fundamental dentro de la tradición cultural rusa como es la llamada Edad de Plata.³⁴ Para los miembros de la Edad de la Plata, la religión fue un elemento central, más allá de la propia Ortodoxia oficial, en tanto y en cuanto fue el elemento que les permitió reaccionar con el realismo y el positivismo reinantes sin perder de vista la condición transformadora del arte. Esto se pone de especial manifiesto en el lugar que el musicólogo le otorga a lo religioso dentro de su análisis. Tomemos, por ejemplo, la manera que tiene de interpretar las óperas en el texto, a las cuales conceptualiza como una “experiencia artística mágica”, como cuando analiza *Snegurochka* o *La leyenda de la ciudad invisible de Kitezh*.³⁵ Para ponerlo en las propias palabras de Asaf'ev: “Aquí está la contigüidad entre la religión y el arte: lo que es desconocido pero quiere encarnarse, lo que es conocido, pero transitorio, y quiere ser inmortalizado”.³⁶

33 Haas, D. (1992); “Boris Asafiev and Soviet Symphonic Theory”. *The Musical Quarterly* 76 (3), p. 414.

34 La Edad de Plata fue una amalgama de movimientos artísticos divergentes surgida hacia fines del siglo XIX y en contraposición a la llamada Edad de Oro de mediados del siglo XIX. Lo que los unificaba era la reacción al realismo dominante de la generación anterior. Sin embargo, y a pesar de que muchos artistas estaban lejos de considerarse socialistas, nunca abandonaron la condición crítica del arte, que debía ponerse al servicio de la transformación de la sociedad.

35 Asaf'ev, B. (2008); *Symphonic Etudes. Portraits of Russian Operas and Ballets*. Traducción de David Haas. Londres: The Scarecrow Press, pp. 62-68 y 116-138.

36 Citado en Viljanen, E. (2005), op. cit.; p. 84.

De este modo, Asaf'ev recupera el rasgo *teúrgico* del arte que había desarrollado un grupo fundamental surgido de esa Edad de Plata –los simbolistas- ya que, para ellos, era en la música en donde se manifestaba con la mayor claridad, dada la ausencia de imágenes o referencias textuales. De hecho, para los simbolistas la música era considerada como la más religiosa de las artes, como lo muestra el caso de Aleksandr Scriabin, quien solía describirse como “un Dios” y quien había planeado la composición de una obra que duraría siete días y que desataría la recomposición del mundo.³⁷

En los *Estudios Sinfónicos*, la religión y la música forman una alianza que llevan a Asaf'ev a entender a la música en un modo muy espiritual, basado pura y exclusivamente en la experiencia artística. Esto es lo que le permite al musicólogo sostener que el reflejo de la verdad de la vida –originada en el lenguaje ruso- se exprese en sonidos musicales que se encarnan en una palabra experimentada y emocionalmente percibida, proceso que se fue desarrollando en varios de los compositores rusos, comenzando por las obras de Mijaíl Glinka, pasando por las de Aleksandr Dargomyzhsky y llegando finalmente a las de Modest Musorgsky, donde alcanzaría su máxima perfección.

Precisamente, Asaf'ev observa que un compositor como Musorgsky rescata a la canción popular rusa como en su momento lo habían hecho algunos compositores europeos durante el surgimiento de la ópera.³⁸ La música secular asume así el rol de expresar la verdad de la vida, y disputa ese rol a la Iglesia Ortodoxa. Se trata de un rescate de la palabra rusa para construir a partir de allí nuevos sonidos que expresen una condición de verdad. Asaf'ev hace uso constante de la comparación entre Musorgsky y otros compositores europeos como Claudio Monteverdi para reforzar la universalidad de esta tendencia, a pesar de que se evidencian ciertos rasgos “rusos” en la acción. Hay en Musorgsky una correspondencia armónica-psicológica que se

37 Se trata de *Mysterium*, aunque solo pudo finalizar el primer movimiento.

38 Asaf'ev, B. (2008); op. cit.; p. 234.





ve expresada sobre todo en las canciones, donde la música es totalmente fiel al texto.³⁹ En ese sentido, Musorgsky es también un hijo del romanticismo francés, ya que el compositor solo se va a involucrar con historias de sujetos que estuvieran profundamente conectados con los afectos y con los eventos dramáticos que los hacen ser lo que son.

Este rasgo se observa claramente en las óperas históricas que compuso Musorgsky, *Boris Godunov* (1869-1872) y *Khovanshchina* (1874-1881), que fue dejada inconclusa y fue finalizada por Rimsky-Korsakov. Para Asaf'ev, se tratan de dramas con una gran carga de saturación emocional.⁴⁰ En ese sentido, los dramas históricos van más allá de su realismo y su componente histórico es importante porque tiene, ante todo, un fundamento psicológico. Hay una búsqueda del alma humana que va más allá de lo que representan los personajes. Por ejemplo, en *Boris Godunov* el sujeto principal de la obra (aunque parezca lo contrario) no es el pueblo sino la experiencia trágica del ser humano expresada en el zar Boris, que es un asesino atormentado, pero también en otros personajes como Marfa o Dosifey.⁴¹ Para Asaf'ev, Musorgsky desarrolló una elevada percepción de la vida que se manifiesta también en sus otras obras vocales y que resulta fundamental a la hora de realizar cualquier análisis formal de la música. Es por ello que en estas obras hay *sinfonizm*.

Musorgsky construye su visión del mundo a través de sus experiencias personales y es por ello que su música es verdadera. La música era ante todo un elemento de la vida que deseaba reproducir sonido musicales a partir del recurso al discurso humano.⁴² La condición de compositor-psicólogo de Musorgsky lo transforma, de acuerdo a Asaf'ev, en uno de las figuras centrales a la hora de pensar en los análisis musicales de la nueva era revolucionaria.

39 Asafyev, B. (2008); op. cit.; p. 244.

40 Asafyev, B. (2008); op. cit.; p. 249.

41 Asafyev, B. (2008); op. cit.; p. 250.

42 Asafyev, B. (2008); op. cit.; p. 258.

Pero también Asaf'ev se detiene en la obra de Nikolay Rimsky-Korsakov, un compositor que incluso tuvo la posibilidad de mostrar su compromiso revolucionario en las jornadas de 1905. En él, el musicólogo ve un claro ejemplo de acercamiento consciente al arte; de desarrollo de un imperativo moral de deber, acto e instrucción.⁴³ Precisamente, la obra de Rimsky se destaca por su capacidad de desarrollar la canción rusa y su habilidad musical dentro del contexto más amplio de la tradición europea. El compositor pone en juego la capacidad de una interpretación idiosincrática de la canción rusa, lo cual la convierte en un elemento clave no solo para la composición de obras de mayor envergadura sino también para la colocación de esas obras dentro de un repertorio mayor pero sin perder su especificidad. De hecho, Rimsky-Korsakov crea una “escuela”, de la cual el propio Asaf'ev se va a sentir alumno, basada en la búsqueda de una “verdad musical” que permita expresar los problemas fundamentales de la nación rusa.⁴⁴ Es este sentido del deber y del compromiso del arte que lo acerca a lo mejor de la tradición de la *intelligentsia* rusa.⁴⁵

No debe sorprender, entonces, que el compositor, recurriendo aquí también al *sinfonizm*, realice una combinación del mundo de fantasía con la vida cotidiana, es decir, que alterne la composición de óperas más fantasiosas, como *Snegurochka* (1880-1881), *Mlada* (1889-1890) y *Noche de mayo* (1878-1879), con operas históricas como *Pskovitianka* (1872), *La novia del zar* (1899) o *Sadko* (1896). Precisamente, en esta combinación de lo trascendente y lo inmanente, es para Asaf'ev que Rimsky-Korsakov puede expresar a través de la música la composición total del ser humano. Esto es lo que permite pensarlo, a través de la música, en el nuevo contexto revolucionario.

43 Asafyev, B. (2008); op. cit.; p. 34.

44 Asafyev, B. (2008); op. cit.; p. 35.

45 Véase Kagarlitsky, B. (2006); Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al presente. Buenos Aires: Prometeo.





A través de la aplicación del concepto de *sinfonizm*, en tanto cualidad de las formas musicales que permite ser canal de expresión del conflicto dramático de la obra musical, y de su concentración en dos compositores preocupados por el problema de la modernidad, la relación de Rusia con Europa y la expresión de la verdad, Asaf'ev da lugar a un texto fundamental que no solo refleja el espíritu experimental de la música rusa de los años de la Revolución sino que también sienta las bases de una musicología que estará en tensión permanente con su contexto de producción. Como tantos otros productos culturales de la época, Asaf'ev no estuvo exento de ser influenciado por la Revolución y sus *Estudios Sinfónicos* constituyen un ejemplo notable en el cual la reflexión teórica buscó articular el legado recibido de la generación anterior con un futuro que se esperaba radicalmente nuevo. Si esta última esperanza se vio pronto defraudada, al menos una disciplina musicológica fresca y novedosa pudo construirse a partir de allí. No todo quedó sepultado bajo el peso del autoritarismo.

Bibliografía

- Asaf'ev, B. (1934). "Moy put". *Sovietskaya Muzyka* (8), pp.47-50.
- _____ (2008). *Symphonic Etudes. Portraitis of Russian Operas and Ballets*. Traducción de David Haas. Londres: The Scarecrow Press.
- Baña, M. (2017). *Una intelligentsia musical. Modernidad, política e historia de Rusia en las óperas de Musorgsky y Rimsky-Korsakov*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Clark, K. (1995). *Petersburg. Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge: Harvard University Press.
- David-Fox, M. (1999). "What is a Cultural Revolution?". *Russian Review* 58 (2), pp. 181-201.
- _____ (2006). "Multiple Modernities Vs. Neo-Traditionalism: On Recent Debates in Russian and Soviet History". *Jahrbücherfür Geschichte Osteuropas* 55 (4), pp. 535-555.

- _____ (2011). "The Implications of Transnationalism". *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 12 (4), pp. 885-904. Ciudad
- Edmunds, N. (2000). *The Soviet Proletarian Soviet Music*. Oxford: Peter Lang.
- Ferenc, A. (2004). Music in the Socialist State. En Edmunds, N. (Ed.), *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle* (pp. 8-18). Londres & Nueva York: Routledge, 2004.
- Figes, O. (2006). *La Revolución rusa (1891-1924). La tragedia de un pueblo*. Barcelona: Edhasa.
- Fitzpatrick, S. (1977). *Lunacharski y la organización soviética de las artes*. Madrid: Siglo XXI.
- _____ (2005). *La Revolución rusa*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Glebov, I. [Asaf'ev, B.] (1918). *Melos: Knigi o muzyke*. Leningrado, 2 vols.
- Haas, D. (1992). "Boris Asafiev and Soviet Symphonic Theory". *The Musical Quarterly* 76 (3), pp. 410-432.
- _____ (1998). *Leningrad's Modernists 1917-1932. Studies in Composition and Musical Thought, 1917-1932*. Nueva York: Peter Lang.
- Kagarlitsky, B. (2006). *Los intelectuales y el Estado soviético. De 1917 al presente*. Buenos Aires: Prometeo.
- Kassian, S. (2013). "Un trait d'union entre la Russie et l'Europe au debut du XXesiècle: le musicologue B. V. Asaf'ev". *Revue de études slaves* LXXXIV (3-4), pp. 495-504.
- Maes, F. (2006). *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Mally, L. (1990). *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley: University of California Press.
- _____ (2000). *Revolutionary Acts: Amateur Theater and the Soviet State*. Ithaca: Cornell University Press.
- Martin-Chevallier, L. (2013). "Le Prokoll: conception singulière d'une musique de la révolution". *Revue de études slaves* LXXXIV (3-4), pp. 479-494.
- McQuere, G. (Ed.) (1983), *Russian Theoretical Thought in Music*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Nelson, A. (2004). *Music for the Revolution: Russian Musicians and Soviet Power 1917-1932*. University Park: Penn State University Press.
- Olkhovsky, Y. (1983). *Vladimir Stasov and Russian National Culture*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Orlova, E. y Kryukov, A. (1984). *Akademik Boris Vladimirovich Asaf'ev*. Leningrado: SovietykyKompozitor.





Schwarz, B. (1983). *Music and Musical Life in Soviet Russia: 1917-1981*.
Bloomington: Indiana University Press.

Sochor, Z. (1998). *Revolution and Culture: The Bogdanov-Lenin Controversy*.
Ithaca: Cornell University Press.

Stites, R. (1989). *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life
in the Russian Revolution*. Nueva York: Oxford University Press.

Taruskin, R. (2009). *On Russian Music*. Berkeley & Los Angeles: University of
California Press.

Viljanen, E. (2005). *Boris Asaf'ev and the Soviet Musicology*. Helsinki:
Universidad de Helsinki.