



Artículo / Artigo / Article

Una modernidad musical transnacional. Los límites de la categoría “escuela nacional” para el caso de la música rusa del siglo XIX

Martín Baña

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Universidad de Buenos Aires

Universidad Nacional de San Martín, Argentina

martinbana@yahoo.com.ar

Resumen

El presente trabajo intenta debatir y superar la categoría “escuela nacional”, ampliamente utilizada por la historiografía para hacer referencia a las experiencias culturales de la modernidad en regiones consideradas periféricas, a partir del grupo de compositores rusos del siglo XIX conocidos como *moguchaya kuchka*. La investigación resalta la incompatibilidad de tal denominación con la experiencia analizada y, al mismo tiempo, expone los fundamentos para una superación del concepto, que puede ser útil tanto para Rusia como para otras experiencias históricas, a partir de los aportes que ofrece la perspectiva de la Historia transnacional.

Palabras clave: Rusia, escuela nacional, *moguchaya kuchka*, Historia transnacional

Uma modernidade musical transnacional. Os limites da categoria “escola nacional” para o caso da música russa do século XIX

Resumo

Este artigo procura discutir e superar a categoria “escola nacional”, amplamente utilizada pelos historiadores para se referir às experiências culturais da modernidade em regiões consideradas periféricas, a partir da reflexão sobre o grupo de compositores russos do século XIX conhecido como *moguchaya kuchka*. A pesquisa destaca a incompatibilidade desse nome com a experiência analisada e, ao mesmo tempo, estabelece a base para superar este conceito. O resultado deste estudo pode ser útil tanto para a Rússia quanto para outras experiências históricas, a partir das contribuições que oferece a perspectiva de História transnacional.

Palavras-chave: Rússia, escola nacional, *moguchaya kuchka*, História transnacional



Los trabajos publicados en esta revista están bajo la licencia Creative Commons Atribución- NoComercial 2.5 Argentina

A Transnational Musical Modernity. The Boundaries of the Category of National School for the Nineteenth-Century Russian Music

Abstract

This paper attempts to discuss and overcome a concept widely used by historians to refer to cultural experiences of modernity in peripheral regions, the concept of national school. The study case is the group of nineteenth-century Russian composers known as *moguchaya kuchka*. The research highlights the incompatibility of that denomination with the historical experience. At the same time, it shows the foundation to overcome the concept, both for Russia and other historical experiences through the contributions that the perspectives of Transnational History offers.

Keywords: Russia, National School, *moguchaya kuchka*, Transnational History

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: abril 2016

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: mayo 2016

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: agosto 2016



Introducción

Este artículo busca aportar elementos para debatir y superar el concepto “escuela nacional”. Bajo esta categoría suele explicarse el surgimiento y el devenir de una tradición musical en regiones periféricas a través de una caracterización que la consideraba, por un lado, como un desarrollo cerrado y orgánico y, por el otro, como un compromiso inequívoco con la creación de una música nacional. Esta particular cuestión se hace evidente en el abordaje del caso ruso donde, a partir del grupo de compositores conocidos como *moguchaya kuchka*, se interpretó a toda la producción musical del siglo XIX como un caso emblemático de escuela nacional. Como veremos, dicha denominación es incompatible con la experiencia histórica verificada ya que es el resultado de una proyección ideológica más que de una explicación rigurosa.

El grupo de compositores al que hacemos referencia se constituyó entre los años 1856 y 1862 a partir de la influencia de Mily Balakirev y se mantuvo vigente con regularidad hasta 1871 (aunque puede sostenerse que siguió activo, con intermitencias, una década más)¹. Además de Balakirev, formaban parte de él otros músicos amateurs: César Cui, Modest Musorgsky, Nicolay Rimsky-Korsakov y Aleksandr Borodín. Otros integrantes se unieron de manera informal pero no se mantuvieron demasiado tiempo, como fue el caso de Apollon Gussakovsky y de Nikolay Lodyzhensky (Gordeeva 1985: 42)². Dentro del grupo, el estudio, la crítica y sobre todo la composición musical era la razón de ser, en un contexto en donde las posibilidades de vivir de la música eran prácticamente nulas (Ridenour 1981: 65). A pesar de esto último, los compositores se las ingeniaron para trabajar y conformar un corpus de obras que tendría una gran influencia no sólo sobre sus contemporáneos, sino también en generaciones futuras, tanto en su país como en el extranjero³.

Ahora bien, debido a los altos niveles de represión y de censura existentes, el arte en Rusia se manifestó como un canal privilegiado para la emisión de mensajes críticos (Kagarlitsky 2006: 33). En ese sentido, la *intelligentsia* rusa desplegó todo su arsenal creativo no solo para producir dispositivos estéticos sino, sobre todo, para explotarlos como vectores que pudieran sumarse a los esfuerzos por hacer frente a los problemas culturales y políticos fundamentales que se evidenciaban dentro del país. Uno de ellos fue el vínculo con Europa y el modo en el cual se enfrentaba el desafío que suponía su influencia sobre el Imperio. El caso de *kuchka* es bastante significativo en este sentido, ya que su desempeño estuvo más vinculado con el modo en el cual la *intelligentsia* procesó la relación con la modernidad europea que con el limitado

¹ En español se suele conocer a este grupo de compositores rusos como el Grupo de los cinco. Dado que esta acepción no es la más exacta y dada la dificultad de traducción de la expresión (que literalmente significa “poderoso montoncito”), muchos musicólogos e historiadores prefieren hoy usar el término original ruso –*moguchaya kuchka* o simplemente *kuchka*– y no una traducción incompleta e imprecisa (Taruskin 1993: xxxiii-xxxiv).

² Esto además refuerza la idea de descartar la denominación Grupo de los cinco, que es una construcción posterior y que no hace justicia a lo que fue realmente ya que podía incluir también a estos músicos, además de los cinco reconocidos habitualmente.

³ Por sólo citar un caso, Claude Debussy solía expresar su deuda con Musorgsky para la composición de su *Pelléas et Mélisande*, además de considerarlo un dios (Brown 1981: 4).

intento de desarrollar un nacionalismo musical orgánico alejado de todo vínculo con lo externo. Sin embargo, durante el siglo XX la historiografía adoptó sin problemas el uso de la categoría de *escuela nacional* como parte de una red más amplia de prejuicios respecto de la historia y la cultura rusas. Sólo a partir de comienzos de la década de 1980, cuando se inició una renovación historiográfica en el mundo anglosajón (Taruskin 1981, 1997 y 2009), se revisaron las interpretaciones basadas en estos preconceptos y se comenzó a desplegar una imagen de la música rusa mucho más cercana a su realidad histórica. No obstante esto, el concepto de escuela nacional fue escasamente discutido y todavía sigue siendo elegido como una denominación válida no sólo para Rusia sino también para las experiencias musicales de las regiones periféricas⁴.

Nuestro trabajo retoma algunos elementos de esta renovación historiográfica pero también considera indispensable incluir los aportes de la perspectiva abierta por la Historia transnacional, ya que sus alcances para la música han sido escasamente explorados (Clavin 2005: 421-439). En tanto que la música de tradición escrita se configuró como un código transnacional y poseía técnicas convencionales que eran compartidas más allá de las propias regiones en las que se la trabajaba, el desempeño de *moguchaya kuchka* permitió cuestionar a la modernidad europea para precisar mejor su configuración dentro del país. De esta manera, lo que observamos a partir de su caso es que hubo una circulación de ideas y prácticas entre Rusia y Europa que no tuvo una única dirección ni una única forma y que supuso una revisión fundamental del espacio en el cual se produjo ese intercambio. Los flujos de influencias que determinaron la creación de una serie de composiciones musicales no deben entenderse únicamente desde el plano nacional ruso ni como mera influencia de Europa sobre Rusia. Los miembros de *kuchka* compusieron en Rusia y manipularon elementos culturales propios de su país pero se apropiaron al mismo tiempo de un lenguaje dotado de una legitimidad europea para dar una proyección mayor a sus composiciones e intervenir en el debate de ideas de la época.

Comenzamos el artículo con un breve repaso de los postulados de la historiografía basada en la categoría de escuela nacional al tiempo que rescatamos los aportes de la Historia transnacional para repensar el caso ruso. Luego, explicamos los rasgos fundamentales que adoptó la modernidad en Rusia, sobre todo durante el siglo XIX, para a continuación exponer el caso específico de *kuchka* como segmento destacado de la *intelligentsia* que interviene frente al avance de aquélla. Finalmente, realizamos un fundamentación de la impugnación del concepto señalado y señalamos las posibilidades que se abren para el estudio de la historia de la música y la cultura en Rusia a partir de dicha operación.

La historiografía de la escuela nacional y los aportes de la perspectiva transnacional

Dentro de la musicología y también en la historiografía cultural se tendió a usar la categoría de escuela nacional para caracterizar a todas aquellas experiencias de campos musicales organizadas en las regiones periféricas del moderno sistema mundial. De ese modo, la historia de la música (y más en general, cualquier historia cultural) se encontró con nombres

⁴ Como por ejemplo en los casos de Dorothea Redepenning (1994) y Michael Russ (1992).

propios e individuales cuando se hablaba de la música compuesta en los supuestos centros musicales europeos, como Alemania e Italia. Así, Beethoven, Verdi y Wagner (por citar sólo los casos más emblemáticos) se convirtieron en las figuras canónicas. Más aún, la música de estos compositores era música “a secas”, con una aspiración universal y despojada de cualquier particularismo (Dahlhaus 1989). En el caso de las escuelas nacionales, los nombres propios y las individualidades eran menos frecuentes y en su lugar se prefería hacer referencia al desempeño colectivo. Así aparecieron, para el caso ruso, denominaciones tales como el Grupo de los cinco, los “nacionalistas”, los “cosmopolitas”, etc. Por otra parte, cuando había que hacer referencia global a la música producida en ese país, no se hacía hincapié en su universalidad, como parte de una tradición más amplia, sino a su particularidad vinculada a la categoría de escuela nacional, como si su devenir se hubiese realizado de modo orgánico, a espaldas y sin conexiones con el resto del mundo, y como si su única preocupación hubiese sido el desarrollo de una identidad nacional (Einstein 1947, Grout 1965).

En este tipo de producciones resulta evidente el recurso al prejuicio nacionalista y esencialista. Históricamente, Rusia fue el “otro” cultural más cercano de Europa y como tal fue utilizado como su referencia negativa. En ese sentido, los estudios académicos buscaron descubrir y describir cierta “esencia rusa” susceptible de ser encapsulada en una formulación aforística, normalmente como una paradoja o una contradicción. El caso más famoso es el del clásico libro de James Billington, *The Icon and the Axe*, publicado en inglés en la década de 1960 (Billington 1966). Allí la historia de la cultura rusa era vista como una larga lucha entre lo salvaje y lo domesticado; entre la violencia y el culto por lo bello. Rusia era descrita como una nación misteriosa que contenía en su interior un fascinante enigma por resolver.

Se creía también que se podía proponer una descripción de esa cultura a través de una clasificación basada en la oposición de pares binarios, donde Rusia encarnaba la visión opuesta de Europa. Así, la ausencia de una tradición democrática explicaba la predisposición a los regímenes autoritarios; la carencia de una burguesía, el fracaso del capitalismo, la falta de un Renacimiento, la barbarie, etc. De esta manera, Rusia fue estigmatizada y marginada en los estudios respecto de su cultura al plantear una supuesta esencia nacional que expresaba lo opuesto de Occidente y que, por oposición, se acercaba al Oriente (Adamovsky 2006).

Al estudiar su música, los investigadores pusieron en funcionamiento estos prejuicios que derivaron en el equívoco de la escuela nacional. Mientras que al hacer referencia a otros países seguía un patrón de rasgos más universalistas, al volver su mirada a Rusia la historiografía insistía en clasificar su experiencia como un claro ejemplo particularista. Gerald Abraham, el decano histórico de la música rusa, se destacaba por utilizar la categoría y colocar allí no sólo la experiencia rusa, sino también todas aquellas que no formaran parte del núcleo europeo (1975: 115-133). Durante el siglo XX, los investigadores no encontraron ningún problema en el uso del concepto, que fue insistentemente invocado para marcar las supuestas distinciones regionales (Parker 1998: 246-273, Swan 1973: 54-57, Gordeeva 1985). Todavía hoy un libro que apunta a convertirse en un clásico de la historia de la cultura rusa, *El baile de Natacha* de Orlando Figes, insiste en la utilización de esa fórmula esencialista para describir la conformación de un campo musical en Rusia (2006: 30-35).

Sin embargo, “escuela nacional” es una categoría que se presta a numerosos equívocos, como bien apuntó Roberto Di Benedetto (1987). En parte porque no siempre las experiencias analizadas terminaron organizándose en escuelas (suponiendo una continuidad de caracteres y rasgos transmitidos a través de una tradición didáctica) y en parte porque no siempre tales culturas tuvieron como motivo inspirador la expresión de una identidad nacional. No obstante, lo más cuestionable del uso de esta categoría es que ideológicamente es sospechosa, dado que “insinúa subrepticamente el prejuicio de una colocación periférica y subalterna respecto de aquello que permanece en cambio como el filón central de la cultura musical europea” (Di Benedetto 1987: 151). Para el caso ruso, efectivamente esto es así: los compositores de *kuchka* lejos estuvieron de constituirse como los constructores de una música “nacional” y de pensarse como compositores “subalternos”. A pesar de su postura, el propio Di Benedetto cae también en las trampas de la categoría al afirmar, algunas páginas después, que Vladimir Stasov fue “el ideólogo del nacionalismo musical ruso” y que fue él quien inventó el nombre de *moguchaya kuchka* “para aquellos compositores con los cuales se identifica la llamada ‘escuela nacional rusa’” (1987: 159).

La cita del nombre de Stasov no es casual dado que las interpretaciones basadas en la categoría de escuela nacional se construyeron en gran parte a partir de la lectura literal de su profusa producción escrita (Stasov 1974)⁵. Amigo de los compositores de *kuchka*, Vladimir Stasov fue ante todo un crítico y un publicista y como tal no se dedicó tanto a describir objetivamente el devenir de la música rusa sino más bien a presentar una imagen de lo que él creía que ésta era y debía ser. Lejos de constituir un estudio riguroso y crítico del objeto, los textos de Stasov se erigieron como un territorio de disputa en el cual los análisis sobre la música servían como pretextos para la militancia por tal o cual idea. La causa fundamental por la que luchó toda su vida fue la de desarrollar una práctica musical en Rusia que se definiera respecto de la presión del arte extranjero, en medio de un contexto más puntual de profesionalización del campo y de competencia por la ocupación de cargos institucionales (Ridenour 1981: 232-234). El problema radica en que mientras Stasov era consciente de su intencionada parcialidad, quienes continuaron su camino tomaron sus ideas como una verdad indiscutible, pretendiendo una imparcialidad y rigurosidad que claramente le faltaban (Abraham 1936, Calvocoressi y Abraham 1950, Newmarch 1914).

Si bien Stasov estimuló una interpretación de la música rusa en términos de una implícita división de los compositores, la de “nacionalistas” y “cosmopolitas” (Stasov 1952a: 173), es difícil rastrear en sus escritos la utilización de la categoría de escuela nacional para hacer referencia a una música “típica” rusa desprovista de todo contacto con el exterior. En todo caso, la categoría preferida por el crítico fue “escuela musical rusa” (*novaya russkaya muzykal'naya shkola*) o “nueva escuela musical rusa” (*novaya russkaya muzykal'naya shkola*) (Stasov 1952b: 61). Estas categorías eran usadas por Stasov no como una delimitación orgánica sino más bien como sinónimos tanto del grupo de compositores reunidos alrededor de Mily Balakirev, conocido en ese momento como Círculo de Balakirev (*kruzhok Balakireva*) y más tarde como

⁵ De la cual gran parte estaba dedicada al repertorio musical ruso.

*moguchaya kuchka*⁶. Con todos estos términos Stasov buscaba cumplir dos objetivos, uno más inmediato y otro de más largo plazo. Respecto del primero, quería hacer visible a un grupo de músicos jóvenes y experimentales, otorgarle una identidad colectiva ante la sociedad y hacerlo manifiesto en un contexto en donde la profesión de músico era bastante marginal (Maes 2006: 33)⁷. Respecto del segundo, Stasov pretendía hacer una caracterización integral y dejar sentadas las bases analíticas del desempeño del grupo, no tanto como un movimiento nacionalista sino, sobre todo, como un colectivo intelectual que desarrollaba estrategias estético-políticas para lidiar con los desafíos impuestos por el avance de la modernidad.

¿Cómo entender pues la experiencia de *kuchka* sin caer en los equívocos que trae la categoría de escuela nacional? ¿En qué medida la amplitud del espectro de análisis puede permitir el desarrollo de una precisión conceptual? Aquí es donde las perspectivas abiertas por la Historia transnacional resultan útiles para nuestros fines, ya que de nada sirve impugnar la categoría para luego volver a usarla de un modo matizado ante la imposibilidad de encontrar una mejor que la reemplace. Desde hace por lo menos dos décadas, esta forma de análisis ha venido desarrollándose como un intento de superar la centralidad que la categoría de Estado-nación ostentaba dentro de las investigaciones históricas (Tyrrell 2009: 460-461)⁸. Como sostiene Micol Seigel, “la Historia transnacional examina unidades que desbordan y filtran las fronteras nacionales, unidades que son al mismo tiempo más grandes y más pequeñas que las fronteras nacionales” (2005: 63)⁹. Partiendo de esa base, la Historia transnacional reconoce deudas con otros enfoques, como la perspectiva de la historia global o la teoría del sistema mundo desarrollada por Immanuel Wallerstein, que también habían querido salir del encierro que suponía el Estado-nación (2004: 71-87)¹⁰. En ese sentido, el análisis transnacional no se define por el apego a una única metodología; más bien habilita la posibilidad de tener a disposición una serie de enfoques diversos provenientes de las tradiciones historiográficas nacionales o regionales.

Si la historia mundial y global quedaban encerradas en los análisis que privilegiaban las conexiones entre estados o entre espacios estáticamente definidos, la Historia transnacional supone un enfoque que se centra en un amplio rango de conexiones que superan a los territorios políticamente delimitados y que conecta a varias partes del mundo. Lo que la distingue es el reconocimiento del movimiento y la interpenetración. Los flujos y la circulación no

⁶ Esta multiplicación de denominaciones tiene que ver con los diferentes momentos en los cuáles fueron surgiendo como sinónimos.

⁷ La música era considerada como una actividad menor, a tal punto que quienes se dedicaban a ella no poseían el rango de “artista libre” [*svobodny khudozhnik*]. Este título era equivalente a un grado medio del servicio civil y se le otorgaba a determinados artistas desde el siglo XVIII. Su obtención brindaba algunos privilegios, como evitar ser convocado para el ejército o moverse con relativa facilidad por cualquier lugar del Imperio. Hasta la creación de conservatorio de San Petersburgo en 1862, no se les fue otorgado a los músicos.

⁸ Su desarrollo dentro del campo historiográfico no tomó tanto la forma de programa o manifiesto sino que sacó provecho del desarrollo del término transnacional en otras disciplinas académicas y su devenir en la historia fue más pragmático que programático.

⁹ “Transnational history examines units that spill over and seep through national borders, units both greater and smaller than the nation-state”.

¹⁰ Debemos aclarar aquí que la idea de nación dentro del término transnacional hace referencia a una variedad de unidades políticas más que específicamente al Estado-nación.

simplemente considerados como temas o motivos de una investigación sino como una serie analítica de métodos que definen a la empresa misma. Para decirlo en otras palabras, la perspectiva transnacional concentra su atención en lo que Arjun Apaddurai llamó “el espacio de los flujos” (1990: 3).

Para nuestro caso concreto, se trata de “concentrarse en rasgos y aspectos de la historia ruso/soviética que trascienden los fenómenos internos o domésticos” (David-Fox 2006: 551)¹¹. Así, se resalta la idea de que los procesos históricos no se desarrollan en diferentes espacios sino que son construidos en el movimiento entre lugares y regiones. En ese sentido, esta perspectiva no es necesariamente global ya que puede examinar regiones particulares conectadas por redes particulares. Una de estas redes fue precisamente la que se conformó a partir de la interacción entre la expansión de la modernidad europea y su recepción en la Rusia del siglo XIX. Antes de explicar el caso particular de *kuchka*, es necesario precisar los rasgos salientes de esta interacción.

La modernidad europea en Rusia

Marshall Berman estudió el significado de la experiencia de la modernidad en la Rusia del siglo XIX (2011: 168-258). En su investigación, el autor sitúa a la ciudad de San Petersburgo como el intento de materialización de la modernidad en el país, iniciado por Pedro I: “la intención fundamental que se ocultaba detrás de San Petersburgo era impulsar a Rusia, tanto material como simbólicamente, al centro del mundo moderno” (Berman 2011: 235). Transcurridos más de cien años, ese proyecto se había cumplido en parte: a mediados del siglo XIX las ideas modernas sobrevolaban la ciudad y su avenida central, la *Nevsky*, encarnaba las imágenes más brillantes y los ritmos más dinámicos de la nueva vida. Sin embargo, seguía estando pendiente una “modernización política”. Esto significaba que el régimen que regulaba las vidas de los habitantes de la ciudad y del país estaba todavía limitado por las prácticas autocráticas que emanaban desde la cima del poder. La modernización buscada por los zares era sólo cultural y social, pero no política.

Berman observaba entonces que fueron los esfuerzos literarios de la época los que estuvieron encaminados a promover esta modernización, a la cual podemos entender como la construcción de un espacio político basado en la igualdad de derechos. Autores en apariencia tan disímiles como Fiodor Dostoievsky y Nikolay Chernyshevsky, por ejemplo, buscaron a través de sus obras definir y llenar imaginativamente ese espacio político que lentamente quería construirse en las calles de San Petersburgo y de toda Rusia. Así, la novela *¿Qué hacer?* de Chernyshevsky “escenifica por primera vez en la historia rusa el sueño de la modernización desde abajo”, en el sentido de que sólo la iniciativa de la “gente nueva” –la verdadera protagonista de su obra– podía impulsar a Rusia hacia el mundo moderno (Berman 2011: 225). A través de su original análisis de los textos literarios, Berman reconoce el carácter dual que tienen todas las formas del arte y el pensamiento modernista ya que son simultáneamente expresiones del proceso de modernización y protestas contra él. Pero en los países periféricos –o

¹¹ “To focus on features and aspects of Russian/Soviet history that transcend internal or domestic phenomena”.

semiperiféricos, como sostiene Boris Kagarlitsky (2008: 17)– como Rusia, el modernismo debía además adquirir un carácter fantástico, porque no podía nutrirse de una realidad social incompleta en ese sentido sino únicamente de fantasías, espejismos y sueños. Es por ello que como respuesta a más de un siglo de modernización brutal y frustrada desde arriba, la ciudad de San Petersburgo engendró y nutrió una gama maravillosa de experimentos de modernización desde abajo. Así, los ensayos son principalmente artísticos pero simultánea e inevitablemente políticos.

Berman se limita sólo al análisis literario, sin tener en cuenta que el resto de las artes participaba de manera consistente en los mismos debates y en las mismas búsquedas. En este sentido, la música resulta tanto o más importante, ya que se convirtió en un vector destacado para elaborar y transmitir ideas. Esto se debía a que, dadas sus características formales, podía tener una circulación mayor en una sociedad prácticamente iletrada y también podía pasar más fácilmente por la implacable censura (Sargeant 2011: 6). Es significativo destacar aquí que el problema que se hacía visible en las composiciones y las intervenciones de quienes fueron los animadores de la tradición musical en Rusia durante el siglo XIX tenía que ver con la necesidad de encarar la modernización del Imperio, en tanto y en cuanto en el resto de los países europeos el proceso se presentaba como ya desplegado.

En efecto, *kuchka* fue más que un simple conjunto de compositores: se destacó por ser un segmento significativo de la *intelligentsia* rusa. Este último grupo había surgido del contacto de Rusia con Europa hacia el siglo XVIII cuando Pedro el Grande había intentado modernizar Rusia a través de una relación más intensa con Europa. Para ello, miles de jóvenes viajaron a estudiar y, al regresar, su nueva fe en la razón chocó con las instituciones irracionales de Rusia, como el zarismo y la servidumbre (Leatherbarrow y Offord 2010: 9). Así se fue consolidando hacia la primera mitad del siglo XIX un grupo intelectual que pronto se encontró en la delicada situación de estar alienado tanto del zarismo (con el cual no podía conectarse por sus diferencias ideológicas) y del pueblo (con el cual no podía conectarse por sus diferencias culturales) (Kagarlitsky 2006: 35). Ese grupo de personas comenzó entonces a concentrar sus esfuerzos no sólo en el trabajo intelectual propiamente dicho sino, sobre todo, en la búsqueda de soluciones para los problemas fundamentales de Rusia, convirtiéndose así en la conciencia social del país. De este modo, ser miembro de la *intelligentsia* supuso el desarrollo de un compromiso moral. La relación de Rusia con Europa no fue un problema menor, en tanto y en cuanto los *intelligent* percibieron la expansión de la modernidad como un desafío que los interpelaba como país. El famoso debate entre eslavófilos y occidentalistas, por ejemplo, fue unas de las tantas expresiones al respecto (Walicki 1979: 92-181)¹².

¹² El debate entre eslavófilos y occidentalistas se desarrolló entre las décadas de 1830 y 1850 y supuso el punto de partida para las discusiones respecto de los problemas fundamentales de Rusia. Las cuestiones particulares planteadas y el desacuerdo mostrado respecto de ellas generó una evaluación diferente del desempeño de Pedro el Grande, una valorización diversa del lugar de la comuna campesina como también las diferentes concepciones de sociedad y de individuo y el desarrollo de una imagen de oposición entre Moscú y San Petersburgo como ciudades que encarnaban simbólicamente las diferentes posiciones. Lo que estaba por detrás de estas posiciones era, sin embargo, la relación de Rusia con Europa, es decir, el modo en el cual se iba a responder ante el desafío que suponía el avance de la modernidad en un país que se tenía dentro de un relativo atraso, cuestión que se puso

Dentro de la música, quien se manifestó como uno de los grupos más comprometidos con tal desafío fueron los miembros de *kuchka* quienes, más que diseñar una música nacional desprovista de todo lazo con Europa, buscaron establecer estrategias que fueran simultáneamente estéticas y políticas y que ayudaran a enfrentar el desafío de la modernidad, comprometidos con una tradición que incluía a Rusia y a Europa pero también a un espacio que las entrelazaba de manera significativa y novedosa.

***Moguchaya kuchka* ante el desafío de la modernidad**

La existencia de *kuchka* fue mucho más compleja y contradictoria de lo que generalmente se ha considerado: se trató de un grupo de nóveles compositores que en la competencia por hacerse un lugar en un ámbito todavía bastante marginal y estrecho como era el medio musical ruso de ese entonces unió sus fuerzas temporalmente para imponerse. Al mismo tiempo, y esto es lo más significativo, encarnó la corriente modernista dentro de la música rusa al tiempo que buscaba intervenir en los debates fundamentales de la época. *Kuchka* se conformaba así como un laboratorio de experimentación estética y al mismo tiempo como un foro de discusión de ideas que se veía reforzado por el primero. Así, el Círculo de Balakirev fue mucho más que el romántico y abnegado grupo de cinco compositores que buscaron reflejar en sus obras la *esencia* del alma rusa (Abraham 1936, Calvocoressi y Abraham 1950, Newmarch 1914, Seaman 1967, Zetlin 1959). Si nos quedamos con esa imagen, estaremos ocultando los otros esfuerzos que estos músicos estuvieron realizando por hacer visible una profesión todavía marginal en su país, por intentar ubicarse mejor dentro de ese panorama y, sobre todo, por intentar difundir en sus obras algunas ideas que iban más allá de la estrictamente musical.

¿Qué rasgos alejarían pues a este grupo de la categoría de escuela nacional? ¿De qué modo *kuchka* encaró el desafío propuesto? Estas preguntas pueden responderse a partir de dos cuestiones que eran reivindicadas como rasgos fundamentales del funcionamiento de *kuchka*: el diletantismo y el trabajo colectivo. Respecto del primer caso, ninguno de los miembros era un músico “profesional” y ninguno, salvo Rimsky-Korsakov desde aproximadamente 1871, lo sería nunca; más aún, ni siquiera eran “artistas libres”¹³. La música era una ocupación que debían compartir con otras para vivir¹⁴. Pero el diletantismo iba más allá de la posibilidad de poder vivir de la música: ninguno de ellos había tenido una educación formal y sistemática. Sin embargo, para *kuchka*, más que una limitación eso era una liberación. Así lo recordaba Rimsky-Korsakov: “Balakirev, que no había pasado por ninguna escuela creía que los demás no necesitaban tal escuela. No precisaban preparación, pensaba él: hay que componer, trabajar y adquirir conocimientos mediante nuestro propio trabajo” (1909: 28)¹⁵. Así se legitimaba una característica propia pero al mismo tiempo se reivindicaba un modo de hacer música y de intervención social, que era la de estar liberados de cualquier atadura que impidiera crear

todavía más de manifiesto luego de la Guerra de Crimea.

¹³ Véase nota 7.

¹⁴ Musorgsky, por ejemplo, trabajaba como archivador y Borodin era un reconocido químico.

¹⁵ “Balakirev, sam ne proschednykakoy-libo podgotobitel’noy shkoly, ne priznaval’ nadobnosti v takovoy i dlya drugikh. Ne nado podgotovki; nado pryamo sochinyat, trovit y uchitsya na sobstbennom’ tvorchestvo”.

libremente (Ridenour 1981: 79).

Respecto del segundo caso, los esfuerzos del círculo se veían potenciados precisamente por el último rasgo remarcado por Rimsky, es decir, por el trabajo colectivo. Se trataba de otro principio fundamental, ya que todos los miembros del *kruzhok* compartían sus trabajos, se alentaban, se criticaban, se corregían y hasta se sugerían temas para futuras composiciones. En esta última cuestión se destacó Stasov (Olkhovsky 1983: 65-82)¹⁶. Si bien los atributos anteriores los asimilan a la generalidad de todo *kruzhok* de la *intelligentsia* rusa del siglo XIX, estos últimos marcan una notable distinción y al mismo tiempo aportan elementos para una mejor comprensión y caracterización del fenómeno.

Así, desde *kuchka* saldría un estilo musical, estético y cultural definido que iba a ser reapropiado por cada uno de sus miembros en sus obras y al mismo tiempo iba a ser potenciado por el rasgo cultural y político que adquiriera. El medio y el material musical se proponían así como dispositivos para poder expresar ideas que no eran musicales y también para poder generarlas. Precisamente, una de sus formas de trabajo, el estudio de las partituras de los compositores consagrados de Europa les iba a permitir tener un contacto más directo con la modernidad europea. Ese estilo no iba a estar definido por el nacionalismo musical sino más bien por la composición de obras que siguieran los innovadores métodos armónicos, rítmicos y compositivos diseñados y desarrollados por Balakirev y el *kruzhok* (Ridenour 1981: 76) sumados a sus referentes europeos, como Franz Schubert, Hector Berlioz y Franz Liszt.

Ciertamente, se trataba de una revuelta contra el conservadurismo musical que al trabajar los materiales musicales se volvía también una revuelta contra el conservadurismo político y cultural. No es menor que Stasov, quien estaba influido por los escritos del propio Chernyshevsky y de Nikolay Dobroliubov, terminara siendo el consejero del grupo (Ridenour 1981: 78). Precisamente, lo que estaba desarrollando este círculo era un modernismo musical y, a través del él, la recepción de una modernidad global en Rusia. Lo importante no era tanto el nacionalismo como el modernismo musical y el rechazo de todo lo establecido. Si bien es posible hablar de un estilo propio creado por este círculo, lo es porque su innovación se basaba en la campaña por una música de avanzada en un país donde la presión de la modernidad se hacía más visible que nunca. Como bien resumía Rimsky-Korsakov: “[hacia 1869] nosotros éramos los componentes de la vanguardia rusa” (1909: 93)¹⁷. Esa vanguardia rusa era tanto musical como cultural y se había convertido así en un segmento fundamental de la *intelligentsia* rusa que a través de sus obras transnacionales intentó pensar el vínculo con la modernidad europea –y así el modo en el cual podían resolverse los problemas fundamentales de Rusia– más que en la creación y expresión de una escuela nacional.

¿Escuela nacional o tradición transnacional?

La caracterización del grupo realizada en el apartado anterior nos lleva a impugnar la

¹⁶ Stasov acompañaba a los músicos en varios de sus proyectos, los aconsejaba estéticamente y además solía sugerirles temas como, por ejemplo, el argumento de *Zar Saltan* y algunas secciones de *Pskovityanka* y *Sadko*, de Nikolay Rimsky-Korsakov y los temas para *Príncipe Igor* de Aleksandr Borodin y *Angelo* de César Cui.

¹⁷ “Po spravnnenyu s namy, russkimi peredovikami”.

categoría de escuela nacional aplicada a la música rusa en general y al caso de *kuchka* en particular. El grupo de compositores reunidos alrededor de Balakirev no tuvo como único objetivo la creación de una música nacional sino más bien la instauración de un campo musical dentro del territorio conocido como Rusia que interactuara con el europeo. Esto es posible rastrearlo tanto en la composición musical de *kuchka* como en sus producciones escritas (especialmente en la correspondencia).

Respecto de la primera cuestión, la evidencia se expresa en trabajos emblemáticos como la *Primera obertura sobre temas rusos* (1858) y la *Segunda obertura sobre temas rusos* (1864) de Mily Balakirev, la primera ópera de Nikolay Rimsky Korsakov, *Pskovityanka* (1872), las sinfonías de Aleksandr Borodin, especialmente la *Primera Sinfonía* (1869) o en las propias óperas de Musorgsky, sobre todo en *Boris Godunov* (1872). En todos estos casos se evidencia la doble tendencia de manipular el material musical ruso con técnicas y lenguajes provenientes de los compositores europeos más progresistas. En el análisis estilístico y formal de estas obras puede observarse así la promoción de un espacio de creación transnacional más que la preocupación por el desarrollo de una música nacional, especialmente en lo que se refiere a sus aspectos armónicos. Por cuestiones de espacio aquí nos concentraremos sólo en la *Segunda obertura sobre temas rusos* compuesta por Balakirev en 1864 (Balakirev 1966), ya que ella generó una influencia fundamental en el resto de las composiciones no sólo del grupo sino también en las de otros compositores rusos del siglo XIX (Taruskin 1997: 132-144).

En el verano de 1860 Balakirev realizó una expedición al Volga, donde recolectó una serie de canciones folklóricas que publicó en 1866 (Balakirev 1895). En la transcripción, el compositor buscó preservar dos aspectos originales de la canción folklórica rusa, especialmente de la *protiyazhnaya*¹⁸: por un lado, la pureza diatónica del modo menor, ya sea el modo menor natural y lo que Balakirev llamó el modo menor ruso (o el modo dorio como se lo concibe popularmente) y, por el otro, la mutabilidad tonal (también conocida como *peremennost'*) que ocurría cuando una melodía tendía a oscilar entre dos puntos igualmente estables de reposo, como si hubiera dos tónicas. En la *Segunda obertura* Balakirev utilizó las características estructurales de la *protiyazhnaya* para la elaboración de un trabajo sinfónico de más larga escala: incorporó la inestabilidad tonal de la canción folklórica y se alejó así de las relaciones tonales clásicas, basadas en la tónica y la dominante. De este modo, Balakirev recurrió a la canción folklórica no para expresar una identidad nacional sino más bien para acercarse a compositores como Liszt y Schubert y complejizar la relación con la modernidad.

La forma de la obertura es tripartita: un *allegro* de sonata que está enmarcado por una introducción lenta y su recapitulación final. Balakirev utiliza tres canciones folklóricas a las que agrega una cuarta melodía diseñada por él como *codetta* en la exposición. El objetivo central es evitar una armonía dominante. Esto se ve claramente en la exposición del primer tema en el que se basa la introducción lenta, ya que descansa en el principio del *peremennost'* (Balakirev 1966: 3-4). El tema de la introducción comienza con un unísono y sólo el par final de compases está

¹⁸ La *protiyazhnaya* era un tipo de canción folklórica rusa que se caracterizaba por su irregularidad en el ritmo, sus melodías melismáticas y su inestabilidad tonal.

totalmente armonizado. El gesto entero es repetido inmediatamente, formando períodos paralelos. La cadencia del primer período está armonizada como en la canción de la antología de la cual fue tomada: una cadencia plagal a través de un acorde de cuarta mayor, evocando la “menor rusa” (Balakirev 1895: 6). El segundo período tiene una culminación diferente, sin embargo. El par de cornos llegan al *la* bemol (la vecina más baja, o *peremennost'*) en su primera aparición y la continuación es transportada un escalón de modo que el *la* bemol es convertido en tónica al final, a través de una cadencia plagal (es decir, sin tónica).

La mutabilidad tonal de la melodía original se refuerza a través de una progresión tonal. Balakirev no emplea una única cadencia auténtica a lo largo del curso de la introducción, sólo cadencias plagales, además de no dejar en claro cuál es la tonalidad dominante. Esta condición de mutabilidad tonal (*peremennost'*) presente en la canción folklórica y expuesta en este tema es la que es la Balakirev traslada luego al resto de la obertura. Aquí reside su novedad y originalidad: las propiedades tonales de la música folklórica son las que gobiernan las propiedades tonales de la música de tradición escrita. La música folklórica no aparece como un rasgo distintivo de nacionalidad sino como un puntal capaz de organizar armónicamente una composición sinfónica de gran escala. Así, la preocupación de Balakirev no es nacionalista sino modernista.

Respecto de la segunda cuestión mencionada –la producción escrita– es significativo rescatar aquí la correspondencia de uno de los miembros del grupo, Modest Musorgsky, porque en ella el compositor demuestra un gran interés por discutir asuntos que tenían que ver tanto con su actividad como músico y con el pensamiento estético e ideológico que se iba desarrollando dentro del grupo al que pertenecía. Musorgsky –quien tenía la costumbre de reflexionar permanentemente con sus amigos y colegas respecto del trabajo que iba realizando– potencia en este sentido los esfuerzos expresados a nivel compositivo por el grupo. A partir de las posiciones vertidas por él es posible agregar otro elemento que impugna la categoría de escuela nacional: hay en Musorgsky un intento por pensar problemas que exceden lo estrictamente nacional y que conectan con una nueva tradición transnacional definida por impacto de la modernidad en Rusia.

Cuando se aborda la correspondencia de Musorgsky se perciben dos entidades claramente definidas: por un lado, se encuentra a Rusia y, por el otro, a Europa. Esta última a su vez está encarnada por Alemania, especialmente en el período que corresponde a los años 1857 y 1872. Sólo cuando Musorgsky llegue a un determinado desarrollo de su actividad compositiva y de su pensamiento se producirá un corrimiento de sentido y Europa pasará a ser representada por los compositores más progresistas, especialmente Franz Liszt. Eso comienza a ser percibido a partir del año 1872, cuando Musorgsky había ya finalizado su ópera *Boris Godunov*. De este modo, el compositor describía principalmente a Europa a través de su música y, particularmente, de Alemania. Para él, ese espacio representaba el frío lugar del pensamiento racional: “Los alemanes, cuando piensan, primero teorizan detalladamente y luego prueban” (Musorgsky 1984: 95)¹⁹. Se trataba de una nación teórica en lo musical ya que “cada paso que dan caen en la

¹⁹ “Nemets, kogda myslit, prezhde dokazhaet, a potom uzh teshit sebya razvedehiem”.

abstracción” (Musorgsky 1984: 101)²⁰. Este rasgo característico los ha llevado, entre otras cosas, a ser compositores de música vocal bastante pobre ya que “cuando componen para el canto, no piensan en la *gaznate*, forzando el pensamiento humano en el marco de una frase musical preconcebida” (Musorgsky 1984: 101)²¹. Teniendo siempre en cuenta esta característica racionalizadora, Musorgsky incluso llegaba a resignificar el gentilicio y a utilizar el término “alemanizar” [*nemchit*] como sinónimo de revisión y reelaboración de trabajos ya finalizados (Musorgsky 1984: 96). De esta manera Alemania, y por extensión Europa, era la tierra por excelencia de la abstracción profunda (Musorgsky 1984: 74).

Para Musorgsky, estaba claro que el problema tenía que ver con la relación entre esa Europa que se suponía moderna pero que en realidad era conservadora y el posicionamiento de Rusia ante ella. O mejor dicho, entre lo que Musorgsky prefería tomar de Europa para criticar lo no deseado para Rusia. El compositor hace su descargo contra lo que podríamos considerar una civilización que avanza sin detenerse a pensar en las más nefastas consecuencias. Contra todo aquello que era trasplantado a Rusia de manera directa e indiscriminada pero que entendía que no le pertenecía. Así, estaba estableciendo también su estrategia para acercarse a la Europa que él entendía podría hacer un aporte real y concreto a Rusia, la Europa que se revelaba como verdaderamente moderna.

Es famosa la carta en donde Musorgsky explicaba que nada se había movido hacia adelante, sólo los funcionarios, los libros y los papeles, y donde constataba que el pueblo seguía estando en el mismo lugar (1984: 126-127). Él verificaba con lamento que existía en Rusia, gracias a la influencia de esta sección de Europa, el arte, pero un arte incompleto y despreciable: “el arte es un objeto de lujo: no hablo de la música solamente, me gustan (y pienso en) todas las artes” (Musorgsky 1984: 152)²². La crítica era doble porque, por un lado, se enfrentaba a la Europa conservadora, rutinaria y esclava y, por el otro, criticaba al progreso y el avance de la civilización indiscriminado e incompleto que se había realizado a partir del contacto con esa Europa, sin tener en cuenta lo que verdaderamente podía tomarse de ella. Como sostiene en una carta todavía de 1875, hablando de la música de Jacques Offenbach: “señor, cuántas víctimas, cuántas tristes víctimas son devoradas por este monstruoso tiburón que es la civilización” (Musorgsky 1984: 196)²³.

¿Qué solución encuentra Musorgsky a esta situación? Ciertamente no se trataba de rechazar totalmente a Europa y de proponer a Rusia como la única solución al mundo sino precisamente de descartar a la Europa que apelaba a la tradición, al conservadurismo y a la esclavitud. Eso era Alemania, pero no toda Europa. Es por ello que no podía haber un rechazo total del continente:

Necesitamos a Europa, pero no para montarla; es necesario examinarla; no para admirar las

²⁰ “Na kazhdom shagu vpadayushchy b otvlechennost”.

²¹ “Kogda sochinyayut dlya peniya, to o gosier ne dumayut, nasil’no btiskivaya chelovecheskuyu mysl’ v ramki predvztoy muzykalnoy frasy”.

²² “Isskustvo voditsya, no khudozhestvo, perdmert roskoshi: ya ne ob odnoy muzyke govoryu, ya lyublyu i (dumayu, chto) chuyu vce khudozhestva”.

²³ “Gospodin, skol’ko zhertv, skol’ko boley pogloshchaet eta chudobishchhaya akula, tsiviliztasiya”.

vívidas cataratas de Suiza o la vista de la terraza de Brühl, no para determinar dónde sirven la mejor mesa, si en París o Viena (Musorgsky 1984: 156)²⁴.

El compositor no plantea la manera de despertar y salir del letargo a través de la ruptura sino a partir del encuentro con los músicos reconocidos como los más progresistas de Europa, es decir, Franz Schubert, Hector Berlioz y, sobre todo, Franz Liszt. De este modo, la operación producida por Musorgsky podría sintetizarse como sigue: a) hay dos entidades opuestas, Rusia y Europa; b) hay un rechazo de Rusia por una parte de Europa, representada por Alemania; c) pero al mismo tiempo existe un reconocimiento de la otra Europa representada por los compositores románticos y progresistas encabezados por Liszt; d) la Europa que rescata Musorgsky se vuelve entonces positiva y reconvertida en una entidad compatible con Rusia en este compositor y todo lo que él encarna en términos musicales y artísticos. De este modo, un nuevo espacio de intercambio ha nacido: Musorgsky en particular y *kuchka* en general se proponen como creadores de una nueva tradición musical (transnacional) que hace interactuar de manera crítica a Rusia con Europa en función de la solución de los problemas culturales y políticos presentes dentro del propio país.

Conclusiones

El ejemplo de *kuchka* y la impugnación de la categoría de escuela nacional en función de la conformación de una tradición musical transnacional que lidió con el avance de la modernidad nos han demostrado el modo en el cual es necesario dejar de lado los prejuicios ideológicos para abordaje de la música y sus compositores. En ese sentido, quisiéramos finalizar este trabajo con una conclusión que incluye lo musical pero que también lo excede, buscando abrir nuevas formas de interpretación para pensar las experiencias musicales no sólo en Rusia sino también en regiones consideradas periféricas.

En tanto y en cuanto es posible sostener que desde aproximadamente el siglo XVI la sociedad corresponde al espacio conformado por el moderno sistema mundial en la que los países son formas de comunidad creadas dentro de una única sociedad mundial, Rusia puede ser abordada a partir de los cambios culturales que allí se sucedieron de acuerdo a la presión que la expansión de la modernidad europea supuso en ese territorio. En vez de la “cultura rusa” lo que precisamos estudiar son las particulares configuraciones de la cultura mundial que han dado forma y que a su vez perfilaron el espacio cultural conocido como Rusia. Esto no supone adoptar una perspectiva de análisis eurocéntrica. Más bien, de lo que se trata es de poder entender mejor las acciones que allí se desplegaron para responder a los desafíos que supuso la presión de la modernidad, entendiendo a Rusia y su cultura no como elementos aislados y desconectados sino como configuraciones específicas dentro de un conjunto más amplio.

Las tradicionales ausencias denunciadas, los prejuicios exotistas y las predisposiciones al barbarismo que estuvieron tan presente en los estudios que hablaban sobre la cultura rusa no tienen que ver tanto con cierta “esencia rusa” expresadas musicalmente en el desarrollo de una

²⁴ “Evropa nuzhna, no ne katat’cya po ney, a smotret’ ee nuzhno; ne lyubovat’sya shchveytsarkimi zastybschimi vodopadami ili Bryullevskoy terrasoy, ne opredelyat’, gde luchshe serviryut, v Parizhe ili Vene”.

escuela nacional sino más bien con el modo en el cual los sujetos que habitaban ese espacio enfrentaron la violencia normativa implícita en el avance del proceso modernizador y la narrativa de la civilización, materializada en esa región en ese momento. Basta recordar aquí, por tomar un ejemplo, los reclamos constantes realizados a Musorgsky por sus supuestos errores y barbarismos, expresados luego en las continuas revisiones, correcciones y reorquestaciones de sus obras. Lo que para el compositor era un modo de lidiar con el malestar generado por la modernidad, para el resto era una forma normativa de disciplinar su música.

De este modo, lo que queda pendiente para futuras investigaciones, en lugar de buscar el modo en el cual Rusia se colocaba en una relación de atraso o de alejamiento respecto del ideal europeo, es estudiar el modo en el cual Rusia interactuó ante el avance de la modernidad. El proceso nunca fue lineal ni homogéneo y si a su vez generó angustias y rechazos por parte de la *intelligentsia* rusa al mismo tiempo despertó interés y simpatías para pensar a partir de allí la resolución de los problemas fundamentales de la sociedad rusa del siglo XIX. En este sentido, el caso musical de *kuchka* es un exponente notable de la construcción de una tradición musical transnacional que buscó intervenir con sus dispositivos en el debate de ideas de la época más que un ejemplo clásico de la reduccionista categoría de escuela nacional.

Bibliografía

- Abraham, Gerald. 1936. *On Russian Music*. Londres: MacMillan.
- _____. 1975. *Cien años de música*. Madrid: Alianza.
- Adamovsky, Ezequiel. 2006. *Euro-Orientalism: Liberal Ideology and the Image of Russia in France (c. 1740-1880)*. Oxford & New York: Peter Lang.
- Appadurai, Arjun. 1990. “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”. *Public Culture* 2 (2): 1-24.
- Balakirev, Mily. 1966. *Rus’ (Segunda obertura sobre temas rusos)*. Moscú: Muzyka.
- _____. 1895. *Sbornikh russkikh narodnikh pesen*. Leipzig: Belaieff.
- Berman, Marshall. 2011. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- Billington, James. 1966. *The Icon and the Axe. An Interpretive History of Russian Culture*. New York: Knof.
- Brown, Malcom. 1981. *Musorgsky: In Memoriam (1881-1981)*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Calvocoressi, Michel y Gerald Abraham. 1950. *Los grandes maestros de la música rusa*. Buenos Aires: Schapire.
- Clavin, Patricia. 2005. “Defining Transnationalism”. *Contemporary European History* 14 (4): 421-439.
- Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth Century Music*. Berkeley: University of California Press.
- David-Fox, Michael. 2006. “Multiple Modernities Vs. Neo-Traditionalism: On Recent Debates in Russian and Soviet History”. *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 55 (4): 535-55.
- Di Benedetto, Roberto. 1987. *El siglo XIX. Primera parte*. Madrid: Turner.

- Einstein, Alfred. 1947. *Music in the Romantic Era*. Nueva York: Norton & Co.
- Figes, Orlando. 2006. *El baile de Natacha. Una historia cultural rusa*. Barcelona: Edhasa.
- Gordeeva, E. 1985. *Kompozitori “moguchey kuchki”*. Moscú: Muzyka.
- Grout, Donald. 1965. *A Short History of Opera*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kagarlitsky, Boris. 2006. *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 al presente*. Buenos Aires: Prometeo.
- _____. 2008. *Empire of the Periphery. Russia and the World System*. Londres: Pluto Press.
- Leatherbarrow, William y Derek Offord. 2010. *A History of Russian Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maes, Francis. 2006. *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Musorgsky, Modest. 1984. *Pis'ma*. Moscú: Muzyka.
- Newmarch, Rosa. 1914. *The Russian Opera*. Londres: H. Jenkins.
- Olkhovsky, Yuri. 1983. *Vladimir Stasov and Russian National Culture*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Parker, Roger (ed.). 1998. *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Paidós.
- Redepenning, Dorothea. 1994. *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*. Vol 1: *Das 19. Jahrhundert*. Laaber: Laaber-Verlag.
- Ridenour, Robert. 1981. *Nationalism, Modernism and Personal Rivalry in Nineteenth-Century Russian Music*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Rimsky-Korsakov, Nikolay. 1909. *Letopis' moey muzykalnoy zhizni*. San Petersburgo: Tipografiya Glazunova.
- Russ, Michael. 1992. *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sargeant, Lynn. 2011. *Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Cultural Life*. New York: Oxford University Press.
- Seaman, Gerald. 1967. *History of Russian Music. From its Origins to Dargomyzhsky*. Nueva York: Praeger.
- Seigel, Micol. 2005. “Beyond Compare: Comparative Method and Transnational Turn”. *Radical History Review* (91): 62-90.
- Stasov, Vladimir. 1952a. “Slaviansky konsert g. Balakireva”. En Vladimir Stasov, *Izbrannye sochineniia v trekh tomakh*, vol. 2, p. 173. Moscú: Iskusstvo.
- _____. 1952b. *Izbrannye stat'i o Musorgskom*. Moscú: Muzgiz.
- _____. 1974. *Izbrannye stat'i o muzyke*. Moscú: Muzgiz.
- Swan, Alfred. 1973. *Russian Music and its Sources in Chant and Folk-Song*. Londres: John Baker.
- Taruskin, Richard. 1981. *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- _____. 1993. *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*. Princeton: Princeton University Press.
- _____. 1997. *Defining Russia Musically*. Princeton: Princeton University Press.
- _____. 2009. *On Russian Music*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

- Tyrrell, Ian. 2009. “Reflections on the Transnational Turn in United States History: Theory and Practice”. *Journal of Global History* 4 (3): 460-461.
- Walicki, Andrzej. 1979. *A History of Russian Thought*. Stanford: Stanford University Press.
- Wallerstein, Immanuel. 2004. *Impensar las ciencias sociales*. México: Siglo XXI.
- Zetlin, Mikhail. 1959. *The Five: The Evolution of the Russian School of Music*. Westport: Greenwood Press.



Biografía / Biografia / Biography

Martín Baña es Doctor en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Investigador del CONICET, como Profesor Adjunto a cargo de la Cátedra de Historia de Rusia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y como Jefe de Trabajos Prácticos en el CEMECH (Centro de Estudios de los Mundos Eslavos y Chinos) dependiente de la Escuela de Humanidades de la UNSAM. Ha participado con ponencias referidas a cuestiones historiográficas y musicológicas en diferentes eventos científicos de Argentina, Reino Unido y Rusia y ha publicado artículos de su especialidad en revistas de Argentina y de Rusia. Cuenta también con la edición en colaboración del libro *Octubre Rojo* (Buenos Aires, 2008).

Cómo citar / Como citar / How to cite

Baña, Martín. 2016. “Una modernidad musical transnacional. Los límites de la categoría “escuela nacional” para el caso de la música rusa del siglo XIX”. *El oído pensante* 4 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: FECHA].