

DOSSIER

MIKHAIL GLINKA

Y EL NACIONALISMO RUSO

El 150 aniversario de la muerte de Mikhail Glinka (1804-1857) se cumple en medio de un clamoroso silencio por parte de programadores y discográficas. Figura emblemática y “padre” del nacionalismo musical ruso, Glinka supuso para este país una figura de una estatura similar a la de Beethoven para los alemanes. Este artículo se propone, tomando como eje su producción escénica (las óperas *La vida por el zar* y *Ruslan y Lyudmila*), recuperar la figura de este compositor y renovar la conciencia de su importancia histórica.

Textos: Rafael Fernández de Larrinoa





Diseño de los decorados de la escena segunda del acto IV (Los jardines de Chernomor) de *Ruslan y Lyudmila*.

A utodidacta en buena medida, dada la carencia de instrucción pública en Rusia por aquellos años (tomó clases, entre otros, de John Field y de Siegfried Dehn), Glinka fundó prácticamente a partir de la nada una de las escuelas musicales (la rusa) más estimulantes y originales del siglo XIX. La fractura de su herencia musical entre “occidentistas” (Rubinstein, Tchaikovsky) y “eslavistas” (Los Cinco), no impedirá que unos y otros reconozcan su función seminal y reclamen su figura para sus respectivas causas. De curiosidad insaciable, Glinka se interesó tanto por las grandes corrientes internacionales (*bel canto*, *grand opéra*, sinfonismo y música de cámara alemana) como por las tradiciones folclóricas que tuvo ocasión de conocer (rusa, caucásica, española, etc.), y fue fundador de algunas de las corrientes musicales más importantes de su siglo: desde el sinfonismo exótico de sabor hispano (que tanta fortuna encontraría en España, así como en Francia y Rusia), el sinfonismo propiamente ruso (Tchaikovsky escribiría en su diario en 1888 que “la escuela sinfónica rusa se encuentra toda ella en la *Kamarinskaya*”), la ópera histórica de tema ruso (que conducirá a las obras maestras escénicas de Musorgsky) o la ópera rusa de tema mágico (que alcanzaría al primer Stravinsky, vía Rimsky-Korsakov). Interesado en sus últimos años por la polifonía renacentista, sólo la muerte le apartó de renovar también el coral ortodoxo. El artículo que aquí planteamos tiene como objeto, tomando como eje su producción escénica (las óperas

La vida por el zar y *Ruslan y Lyudmila*), recuperar la figura de este compositor y restablecer la conciencia de una importancia histórica que se ha visto disminuida por lo relativamente exiguo de su producción musical y la brillante estela dejada por el nacionalismo musical de la segunda mitad del siglo XIX.

LOS AÑOS DEL NACIONALISMO OFICIAL

Nos situamos en el año 1830. En plena efervescencia industrial, política y colonial en el occidente europeo, Rusia continuaba siendo un país de siervos (la servidumbre se aboliría en el reinado de Alejandro II, en 1861), con un crecimiento económico comprometido por la rigidez del sistema feudal aún vigente y por la intransigencia de la clase aristocrática y terrateniente dominante. El contacto de los estamentos intermedios del ejército ruso con el liberalismo europeo a raíz de la invasión napoleónica (1812) había propiciado algunos conatos reformistas en la vieja y autócrata Rusia, como la famosa Rebelión Decembrista de 1825, que fue respondida por el nuevo zar Nicolás I con el reinado más reaccionario de la historia moderna rusa. Este periodo ominoso, que se prolongó durante 30 años hasta el final del reinado en 1855, tuvo sus momentos más emblemáticos en el aplastamiento militar de la autonomía polaca (1832, la que Chopin denunciaría por toda Europa), la implantación de la doctrina del Nacionalismo

BIOGRAFÍA

1804	Nace en Novospasskoye, crece en contacto con el folclore ruso a través de los cantos de los siervos de su familia
1823	Viaja al Cáucaso, donde se queda asombrado por el folclore local
1828	Viaja a Italia, donde asiste a los estrenos de <i>La sonámbula</i> y <i>Anna Bolena</i> . Conoce a Mendelssohn y a Berlioz
1833	Viaja de Italia a Berlín, donde toma lecciones de contrapunto con Siegfried Dehn. Retorna a Rusia el año siguiente
1836	Triunfal estreno de <i>Iván Susanín</i> , retitulada como <i>La vida por el zar</i> en homenaje a Nicolás I, que asistió al ensayo general
1842	Tibia acogida de <i>Ruslan y Lyudmila</i>
1844	Decepcionado y atravesando problemas personales, viaja a París, donde es recibido por Berlioz
1845	Viaja a España, donde descubre el folclore español
1847	Retorna a Rusia, donde compone la primera de las oberturas españolas
1848	Viaja a París, donde compone <i>Kamarinskaya</i> y la segunda obertura española
1852	Encuentro con Meyerbeer en Berlín, quien dirige <i>La vida por el zar</i> . Se interesa por la música de Bach, Händel y la polifonía renacentista
1857	Muere en febrero de un resfriado

Oficial (1833), basada en los tres pilares Religión, Autocracia y Patria (*Pravoslavie, Samoderzhavie, i Narodnost*), y el desastre militar de Crimea (1853-1856), que mostró al mundo entero cómo el ejército ruso era incapaz de defender una plaza propia frente a la potencia colonial inglesa y francesa.

Esta atmósfera tuvo un reflejo inmediato en la vida musical rusa. Los teatros de ópera, sometidos a un estricto control imperial, volcaban toda su atención en el siempre exitoso y políticamente inocuo melodrama italiano, dejando algún espacio para algunos de los títulos más exitosos de la *grand opéra* francesa, como *La mudita de Portici* (1828) de Auber o *Roberto el diablo* (1831) de Meyerbeer, convenientemente adaptados o censurados. Sin embargo, los círculos aristocráticos, históricamente reacios a aceptar la cultura y la

LA BALADA DEL MAGO FINN EJEMPLIFICA EL REEMPLAZO DEL CULTISTA
 “DESARROLLO” (*DURCHFÜHRUNG*) CLÁSICO-ROMÁNTICO POR LA
 VARIACIÓN DE UNA SIMPLE MELODÍA POPULAR



Izquierda:
escena de
la ópera *La
vida por el
Zar* de Glinka
con Mariya
Domasheva.
Arriba:
Cubierta de
la partitura
publicada en
1842 de *Ruslan
y Lyudmila*.

lengua rusa (como sabemos, la lengua de la corte y de los zares era el francés), condescendieron en promover un nacionalismo cultural de nuevo cuño auspiciado por la nueva doctrina cultural oficial y su creciente desconfianza hacia el liberalismo extranjero. Este resquicio fue aprovechado en primer lugar por Alexey Verstovsky (1799-1862), compositor de *vau-devilles* en lengua vernácula, que encontró a partir de 1828 en la “ópera eslava” (números cantados intercalados con diálogos hablados), una fórmula de éxito que alcanzó su cenit con *La tumba de Askold* (1835), la cual recibió más de 400 representaciones en el Bolshoi durante sus primeros 25 años de vida. Fue, sin embargo, Glinka quien lograría al año siguiente un éxito sin precedentes, erigiéndose inmediatamente a los ojos de sus compatriotas como fundador de la ópera nacional rusa.

**LA VIDA POR EL ZAR Y EL DRAMA
HISTÓRICO ROMÁNTICO**

En el éxito de *La vida por el zar* (o *Iván Susanin*, su título original, modificado poco antes

MORFOLOGÍA DE *RUSLAN Y LYUDMILA*

Vladimir Propp define en su *Morfología del cuento* (Leningrado, 1928, traducido al castellano por Akal en 1985) la estructura general del cuento fantástico como una cadena de acciones arquetípicas (*funciones*) que constituyen su secuencia básica y universal. Como vemos en este esquema, el tan criticado argumento de *Ruslan y Lyudmila* encaja perfectamente en esta estructura.

PERSONAJES

Rey: Svetozar
Héroe buscador: Ruslan [*Ratmir*]
Víctima: Lyudmila [*Gorislava*]
Agresor: Chernomor [*Naina*]
Donante amigo: Finn
Donante hostil: Cabeza gigante
Falso héroe: Farlaf

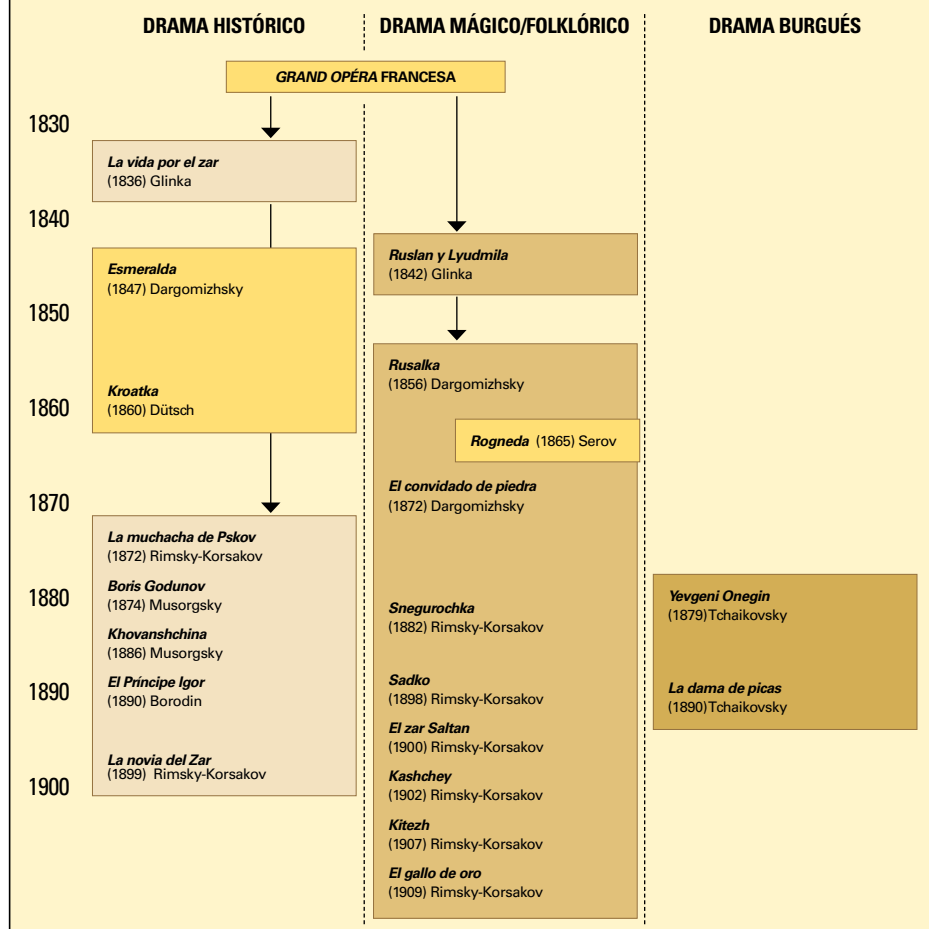
ACTO	ARGUMENTO	FUNCIÓN	DESCRIPCIÓN
I	El gran príncipe de Kiev, Svetozar, ha dispuesto una fiesta para celebrar la próxima boda de su hija Lyudmila con Ruslan. Suena un relámpago y se extiende una bruma. Lyudmila desaparece. Svetozar promete la mitad de sus tierras y la mano de Lyudmila a quien se la devuelva. Ruslan (así como Ratmir y Farlaf) parte en búsqueda de Lyudmila.	A ⁷ B ² C ↑	Fechoría Mediación Principio de la acción Partida
II	El mago Finn advierte a Ruslan sobre el peligro que supone la maga Naina y le dirige al helado norte.	D E	Donante Reacción del héroe
	Ruslan lucha contra la cabeza gigante y la vence. Después toma la espada de la derrotada, quien le indica el camino para encontrar a Chernomor y el modo de vencerle.	D ⁹ E ⁹ F ¹ G ⁴	Donante Reacción del héroe Recepción del objeto mágico Desplazamiento
III	<i>Ratmir y Ruslan son encantados por las doncellas que habitan el castillo mágico de Naina. Allí vive prisionera Gorislava, amante desechada del primero. Tras la intervención de Finn, Ratmir recupera su antiguo amor por Gorislava y Ruslan el suyo por Lyudmila. Parten los tres en busca de ésta.</i>	H J K	Combate Victoria Reparación
IV	Ruslan combate con Chernomor y le vence cortándole la barba con la espada. Recupera a Lyudmila, pero ésta se encuentra dormida por efecto del mago Chernomor. Ruslan transporta a la durmiente Lyudmila de vuelta.	H ¹ J ¹ K ⁴ ↓	Combate Victoria Retorno
V	A mitad de camino, Lyudmila es raptada. Ruslan parte en su búsqueda.	A ⁷ B ² C ↑	Fechoría Mediación Principio de la acción
	<i>Finn entrega a Ratmir un anillo mágico con el que Ruslan podrá despertar a Lyudmila.</i>	D F ¹	Donante Recepción del objeto mágico
	Farlaf es quien secuestró a Lyudmila con ayuda de Naina. En Kiev, hace valer sus derechos sobre ésta. Sin embargo, Farlaf es incapaz de despertar a Lyudmila. Ruslan utiliza el anillo para despertarla y es reconocido como libertador de ésta.	L M N Q X	Pretensiones mentirosas Tarea difícil Tarea cumplida Reconocimiento del héroe Falso héroe desenmascarado
	Svetozar cumple con su promesa y todos homenajan a la pareja.	W ⁰ O	Boda

del estreno como homenaje al zar Nicolás I, que había asistido al ensayo general del mismo) confluyeron varias razones. La más evidente de ellas es el patriotismo de un libreto poco menos que ultramontano, el cual narra el hecho histórico de la autoinmolación del campesino Ivan Susanin para impedir que el enemigo ejército polaco abortara la coronación del joven zar Miguel I y la restitución de la soberanía rusa. Frases como “Dios escogió a nuestro zar, dios le protegerá del enemigo”,

entonadas fuera de contexto en la emotiva “aria de Vanya” del cuarto acto, o la apoteosis final, cuando el coro al completo celebra la coronación del primer Romanov exclamando “¡Gloria a nuestro zar ruso, nuestro zar soberano enviado de dios!” encajaban a la perfección en un Nacionalismo Oficial en plena vigencia. Por otra parte, la representación de los polacos como taimados y poderosos enemigos del pueblo ruso y de su zar, no podía sino constituir una forma muy efectiva

de excitar los bajos instintos políticos de un público predispuesto en contra del independentismo polaco reprimido brutalmente tan sólo unos años antes. Es revelador sobre el ambiente de fanatismo que podía alcanzarse en las representaciones de esta ópera, el testimonio de Tchaikovsky al asistir a una función en el Bolshoi, muchos años después: “Todo el público gritaba ‘¡Abajo con los polacos!’ cuando éstos salían al escenario. En la última escena del cuarto acto, cuando los pola-

LASTRES RAMAS DE LA ÓPERA RUSA



Retrato Mikhail Glinka de 1842.

cos se disponen a matar a Susanin, el cantante que lo interpretaba sacudió los brazos con tal fuerza que tiró al suelo por accidente a algunos coristas que representaban a los polacos. Cuando los restantes 'polacos' vieron que este insulto al arte, la verdad y la decencia era celebrado a gritos por el público, empezaron a tirarse también al suelo haciéndose los muertos hasta que sólo quedó en pie el triunfante Susanin, desarmado y agitando el puño, ante el estruendoso aplauso del público moscovita. Cuando fue mostrada la imagen del zar en el epílogo, tuvo lugar un tumulto imposible de describir con palabras."

Otra importante razón de este éxito la constituyó, sin lugar a dudas, la asimilación del formato de la *grand opéra* (cinco actos sin diálogos hablados, grandes escenas corales, ballet y unas tres horas de duración), y lo que es más importante: la contribución de todos



Tumba de Mikhail Glinka en el Cementerio de Tikhvin.

estos elementos a la amplificación de la dimensión política del drama. Esta dimensión, que combinada con el elemento melodramático constituía el eje principal de los títulos más emblemáticos del desprestigiado género, había demostrado que era capaz de enardecer al público hasta provocar la independencia de un país (Bélgica obtuvo la suya en 1830 tras una revolución iniciada durante una representación en el teatro de La Monnaie de Bruselas de *La mudita de Portici* de Auber). La capacidad de sacudir las conciencias colectivas a través del género operístico (que sería explotada en breve por otros compositores como Verdi o Wagner) fue utilizada por Glinka en un sentido político opuesto al presente en el género francés. Con su exaltación del poder establecido, Glinka codificó aparentemente en *La vida por el zar* un potente mensaje contrarrevolucionario, sin embargo este mensaje no era enteramente monolítico ni estaba exento de delicados equilibrios ideológicos...

¿UN DRAMA CONTRARREVOLUCIONARIO?

Uno de los aspectos más criticados de esta ópera en los círculos aristocráticos se refería

al hecho de que un género tan noble como la *grand opéra* estuviera repleto de “música para cocheros”. La susceptibilidad reaccionariamente clasista de estos críticos se refería al empleo de elementos musicales tomados del folclore para caracterizar a los personajes protagonistas y al pueblo ruso a una escala mucho mayor que en cualquier intento previo: el empleo reiterado de melodías y giros cadenciales modales, o la introducción de ritmos como el compás de 5/4 en el coro de mujeres del tercer acto, colocaban al pueblo en una posición protagonista bastante incómoda, realzando además uno de los aspectos más latentemente subversivos del libreto: al situar al pueblo llano en general (*narod*, término que cobrará una importancia crucial en la ópera rusa a partir de este momento), y al campesino Susanin en particular, como salvador y garante de la estabilidad del imperio, quedaba planteada subliminalmente la existencia de un contrato social directo entre el zar y sus súbditos, y la dependencia mutua entre ambos. Habrá que esperar a la escena

lo no sólo a los compositores inmediatamente posteriores a Glinka como Dargomizhsky (*Esmeralda*, 1847) o Serov (*Rogneda*, 1865), sino también a la mayor parte de los principales títulos firmados por Los Cinco (*La muchacha de Pskov*, 1872 o *El príncipe Igor*, 1890, además de los musorgskyanos) y algunos de los menos difundidos de Tchaikovsky (*La doncella de Orleans*, 1881 o *Mazeppa*, 1884).

RUSLAN Y LYUDMILA Y EL CUENTO FANTÁSTICO

A pesar del éxito y reconocimiento que le valió *La vida por el zar*, Glinka no habría sido un músico tan influyente ni ocuparía el lugar que ocupa en la historia si no fuera por su segunda y última ópera, una de las primeras en inspirarse en quien acabaría convirtiéndose en el proveedor literario más importante del drama musical ruso: el padre de las letras rusas modernas Alexander Pushkin. Glinka se interesó por su poema épico *Ruslan y Lyud-*

SI PARA COMPRENDER EL DRAMA MUSICAL WAGNERIANO HAY QUE RECURRIR A CLAUDE LÉVI-STRAUSS, PARA DESCUBRIR *RUSLAN Y LYUDMILA* HAY QUE HACERLO CON VLADIMIR PROPP

revolucionaria de esa gran obra maestra que es *Boris Godunov* (versión de 1872) para ver al pueblo ruso derrocar a un zar en un escenario de ópera, pero es posible reconocer que las bases para la legitimidad de tal acción estaban ya implícitas en el drama de Glinka.

La influencia de *La vida por el zar* en *Boris Godunov* no se detiene aquí, pues ambos títulos tienen otras características comunes como el importante papel otorgado al coro, la contraposición de la música europea (polaca) frente a la rusa como elemento caracterizador nacional (recordemos el acto polaco de *Boris*) o las emotivas escenas de amor del rol protagonista (encomendado a un bajo, Susanin y Boris, respectivamente) hacia sus dos hijos (soprano y contralto travestida en ambos casos). En un sentido más general, la notoriedad obtenida por este título garantizó la pervivencia del modelo de la *grand opéra* en la escena rusa durante todo el siglo, sirviendo de mode-

mila, escrito en 1820, y entabló contacto con el poeta para llevar a cabo su puesta en música. El propio Pushkin convino en adaptar la obra para la escena operística, pero su prematura muerte en duelo en 1837 impidió esta colaboración y condujo a un complejo proceso de elaboración del libreto en el que acabaron participando muchas manos, incluidas las del compositor y las del libretista más o menos oficial, Valerian Shirkov.

Aunque *Ruslan y Lyudmila*, de casi cuatro horas de duración, encarna de nuevo la arquitectura general de la *grand opéra* francesa, con cinco actos, ballets, escenarios espectaculares y ceremonias suntuosas, y pese a que constituye una nueva vuelta de tuerca en la consecución de un lenguaje musical genuinamente ruso, no cabe imaginar una antítesis mayor tanto con el título precedente de Glinka, como con el modelo francés. Este cuento fantástico, estrenado en San Petersburgo en 1842, re-

Estatua de Glinka en la Plaza del Teatro cerca del Conservatorio de San Petersburgo.



LAS REPRESENTACIONES DE *LA VIDA POR EL ZAR* ESTUVIERON SIEMPRE RODEADAS DE UN CIERTO AMBIENTE DE FANATISMO POLÍTICO



Caricaturas de Glinka hechas por Karl Brüllow.

cibió una fría y decepcionante acogida, especialmente entre los círculos aristocráticos que habían ensalzado a su autor por *La vida por el zar*, sin embargo se convirtió en una obra de culto, si no un manifiesto musical, para la generación de compositores que intentaría el asalto de los escenarios rusos a partir de la década de los 1870. En efecto, si *La vida por el zar* constituyó el punto de partida del drama histórico nacional que encontraría su cima in-

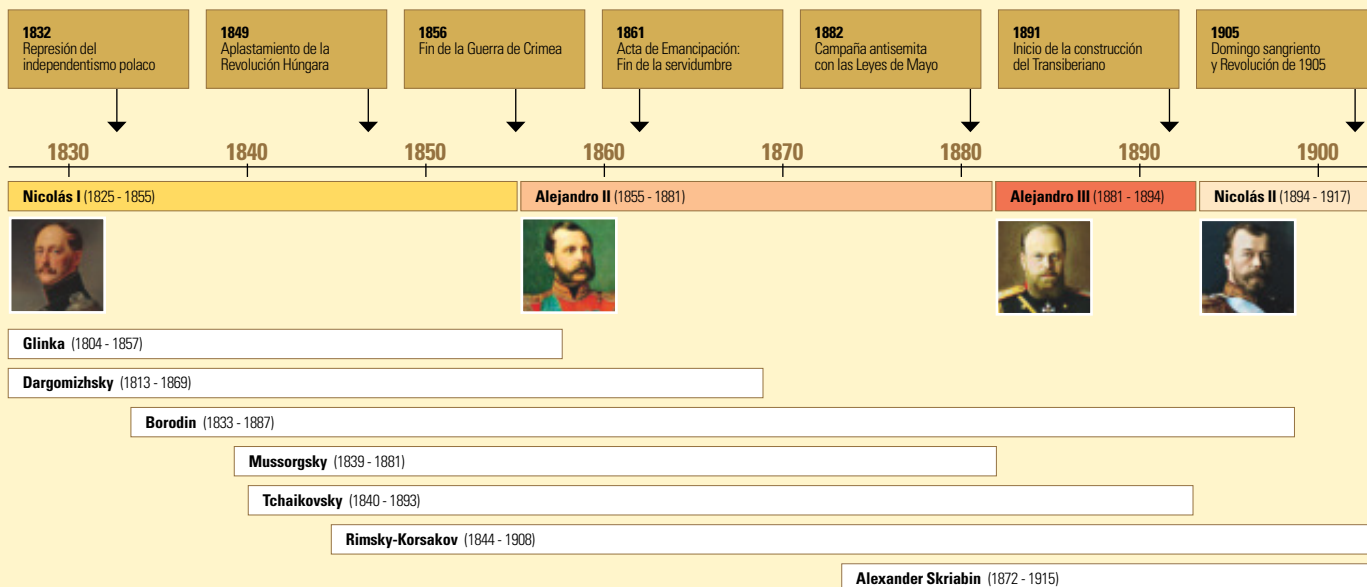
discutible en el *Boris Godunov* musorgskyano, *Ruslan y Lyudmila* constituye a su vez el punto de partida de la segunda de las tres ramas principales del teatro lírico ruso (ver diagrama): el drama fantástico con raíces folclóricas, género que encontró sus manifestaciones más perfectas en los títulos del último Rimsky-Korsakov y del primer Stravinsky, y que abrió una brecha que tendría importantes consecuencias en el terreno puramente musical.

El punto de partida de esta aventura musical lo constituye un libreto que ha sido criticado unánimemente desde la fecha del estreno. Alejado tanto de las convenciones del melodrama decimonónico como de las convenciones de nuestro tiempo, *Ruslan y Lyudmila* permanece incomprendida debido a su radical filiación con uno de los tesoros del folclore ruso: el cuento fantástico. No podemos evitar comparar en este sentido las figuras de Glinka y Wagner, en su interés por actualizar, por vías muy diferentes, los elementos culturales más arcaicos y remotos de sus respectivas culturas nacionales. Y añadiremos que del mismo modo que para comprender la genial intuición de Wagner desde una perspectiva actual es necesario analizar su obra a través del estructuralismo de Claude Lévi-Strauss, para comprender el verdadero valor de *Ruslan y Lyudmila* no existe nada tan esclarecedor como acudir a otro estructuralista, el ruso Vladimir Propp (*Morfología del cuento*, 1928, traducido al castellano por Akal en 1985). En efecto, *Ruslan y Lyudmila* constituye, gracias precisamente a su antirrealismo y sus aparentes incoherencias y redundancias, una representación perfecta del cuento fantástico en su sentido más puro y auténtico (ver cuadro).

LA SEMILLA DEL IMPRESIONISMO RUSO

Aparte de incorporar el elemento modal y folclórico ruso de forma más sistemática que en su ópera anterior, y de explorar los recursos orquestales de un modo más colorista y original, Glinka introdujo en *Ruslan y Lyudmila* algunos procedimientos armónicos y constructivos heterodoxos y muy novedosos que constituirían el germen de una vía modernista específicamente rusa: el empleo de la escala de tonos enteros en asociación con el enano Chernomor (uno de los primeros en la historia de la música occidental, y el más paradigmático, hasta el punto de que cierta literatura musical aún se refiere a esta escala como “escala de Chernomor”), allanó el camino a la experimentación, más audaz, por parte de Los Cinco, y sirvió de precedente para la síntesis, por parte de Rimsky-Korsakov, de la escala disminuida (u octatónica), que tanta importancia cobraría en los ballets rusos de su alumno Igor Stravinsky (Richard Taruskin,

CRONOLOGÍA DEL NACIONALISMO MUSICAL RUSO



De izquierda a derecha: Igor Stravinsky, Nicolai Rimsky-Korsakov y Alexander Borodin.

Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or Stravinsky's 'Angle', JAMS, Primavera 1985). Otro tanto ocurre con el color oriental del coro de las esclavas persas con el que se abre el tercer acto, cuyo exotismo proveerá el modelo básico para el orientalismo que formará parte inseparable del lenguaje musical de Los Cinco, o el recurso a las sonoridades de tritono en relación con la maga Naina, que tan importante papel jugarán, por ejemplo, en los *Cuadros de una exposición* de Musorgsky, o en el mismo *Boris Godunov*.

Desde el punto de vista formal, hemos de destacar la original balada del mago Finn (cuya melodía fue anotada por Glinka tras escucharla a un cochero finlandés en Imatra en 1829), la cual ejemplifica una de las características formales por las que más apego

sentiría Musorgsky: el reemplazo del cultista “desarrollo” (*Durchführung*) clásico-romántico por la variación de una simple melodía popular. Aquí el carácter cerrado e inmediato de la melodía se opone al abierto y mediado del motivo de la tradición germánica: no se trata de un ladrillo con el que construir un edificio, sino de una entidad con pleno significado musical a la que se ilumina de distintas maneras (gracias a transposiciones modales o el empleo de distintos colores armónicos y orquestales) con el fin de mostrar sus infinitas facetas y realces (en sintonía con la máxima de Glinka, según la cual el pueblo es el único verdadero compositor, y el compositor es meramente el “arreglista”). La variación “colorística” de la balada de Finn (que en el caso de Glinka no impide la adopción

de formas culturalmente antitéticas, como la forma de sonata para el “aria de Ruslan” enmarcada en el mismo acto, o el canon para el concertante que cierra el primer acto), no sólo constituyó de nuevo un modelo para la siguiente generación de compositores rusos (las canciones infantiles y populares, e incluso el “aria de Marina”, de *Boris Godunov*), sino que anticipa igualmente una actitud y una respuesta similares a las que adoptarían los impresionistas franceses muchos años después frente al formalismo alemán.

De este modo, y pese al poder catalizador y la enorme importancia histórica de Debussy, es la bien ensamblada línea rusa que conecta a Musorgsky y Rimsky-Korsakov con Scriabin y el primer Stravinsky, la que mejor explica el desarrollo del impresionismo, entendido como primer lenguaje musical capaz de desafiar el sistema tonal clásico centroeuropeo mediante el empleo de técnicas heterodoxas como las arriba descritas. Tan sólo por el hecho de situarse en el inicio de esta línea, Glinka merecería un reconocimiento mayor que el que le ha tributado este 150 aniversario... No obstante, por nuestra parte nos daremos por satisfechos si despertamos el interés y curiosidad de aquéllos que aún conocen su obra de forma insuficiente. 🌿



GLINKA

La vida por el zar

Imagen: ★★★ / Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

Distribuidor: Warner

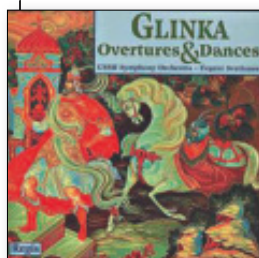
Precio: 24 €

NVC Arts 4509-92051-2 1992 173 min Moscú, 1992
Subtítulos en inglés, alemán, español, francés, italiano y portugués. PCM Stereo. NTSC 4:3 Región 2, 3, 4 y 5

Orquesta Sinfónica y Coro del Teatro Bolshoi. Alexander Lazarev, director musical. Nicolai Kuznetsov, director de escena. Evgeni Nesterenko (Iván Susanin). Marina Mescheriakova (Antonida). Alexander Lomonosov (Sobinin). Elena Zarembo (Vanya). Boris Bezhko (comandante polaco)

Los excesos nacionalistas de este título cuadran poco con los tiempos actuales, de modo que es necesario retraerse a tiempos pasados para encontrar versiones con el temperamento necesario para elevarse por encima de un lenguaje musical todavía lastrado por las sequedades de la ópera meyerbeeriana. Entre éstas se eleva por encima de todas la histórica (y descatalogada) de Christoff y Markevitch para EMI/1957, con algunos cortes pero preferible a las algo anémicas de Marinov para Capriccio/1986 y Tchakarov para Sony/1990.

La que comentamos constituye una excepción, comprensible quizá a las altas dosis de patriotismo que acompañaron la disolución de la Unión Soviética y los primeros años de Yeltsin. Con unos decorados tradicionales y funcionales, Lazarev dirige una versión potente y energética. Entre los cantantes, destacamos a Nesterenko, que construye un Susanin genuinamente ruso y de gran humanidad, y a la excelente Zarembo. Lomonosov sortea con éxito el tremendo rol de Sobinin, que conjuga timbre dramático con agudos rubinianos (*do#*), y Mescheriakova cumple igualmente a pesar de algunos sonidos fijos en el agudo.



GLINKA

Ruslan y Lyudmila

Imagen: ★★★★★ / Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

Distribuidor: Universal

Precio: 36 €

Philips 075 096-9 1996 2 DVD 210 + 59 + 18 min
San Petersburgo, 1995
Subtítulos en inglés, francés, alemán, italiano, español y chino. PCM Stereo DTS 5.1. NTSC 16:9 Región 0

Orquesta Kirov del Teatro Mariinsky. Valery Gergiev, director musical. Lofti Mansouri, director de escena. Vladimir Ognovenko (Ruslan). Anna Netrebko (Lyudmila). Larissa Diadkova (Ratmir). Galina Gorchakova (Gorislava). Gennady Bezzubnikov (Farlaf)

Nada más lanzarse al mercado, este DVD (también en CD) se convirtió inmediatamente en la versión de referencia de este difícil e incomprensible título, a pesar del excelente registro de Nesterenko y Simonov para Melodiya/1978. Grabado en directo sin cortes en el Teatro Kirov de San Petersburgo, destacamos tanto la enorme calidad visual como orquestal. Los decorados de Mansouri, inspirados en producciones históricas del teatro Kirov y realizados en papel pintado, así como el riquísimo vestuario, nos sitúan inmediatamente en la perspectiva ideal para introducirnos en el ambiente fantástico de esta genial y muy desconocida ópera.

Excelente y comprometida dirección de Gergiev, y brillantísima respuesta de la orquesta del teatro Kirov (velocísimas corcheas en la obertura, las mejores danzas del cuarto acto jamás registradas). Escalofriante y turbadora la por entonces desconocida Anna Netrebko, en el que fue su debut fonográfico, así como de las protagonistas femeninas, Gorchakova, Bogachova y Diadkova, aunque la prestación de ésta como Ratmir se nos antoja un poco fría. Excelentes bajos y muy emotivo Marusin como Bayan en el primer acto.



GLINKA

Obras orquestales

Sonido: ★★★

Valoración: ★★★★★

Precio: 10 €

Regis RRC 1142 2002 ADD/DDD 75:55 1963, 1967, 1977 y 1984

Ruslan y Lyudmila: obertura y marcha de Chernomor. Ivan Susanin: obertura. Vals fantasía. Oberturas españolas nº 1 y 2. Música incidental para El príncipe Kholmisky. Premiere polka en Si bemol mayor (orquestrada por Balakirev)
Orquesta Sinfónica de la URSS y del Bolshoi. Evgeni Svetlanov, director

Esta recopilación de registros de Svetlanov para el sello soviético oficial Melodiya realizados entre los años 1963 y 1984 apenas ha perdido un ápice del nervio que siempre le caracterizó. La selección orquestal, de la que únicamente se echa en falta la inclusión de la *Kamarinskaya*, constituye en sí misma un excelente resumen de la variada trayectoria sinfónica del padre del nacionalismo musical ruso. Al lado de los fragmentos extraídos de sus dos óperas encontramos las dos oberturas españolas, en versiones recias y coloristas, evocadoras de Chabrier (*España*, la primera de ellas) como a Giménez (intermedio de *La boda de Luis Alonso*, la segunda). El *Vals fantasía*, con sus cromáticos e inquietantes temas, nos sorprende por su mayor proximidad a los vales de un Prokofiev o un Khachaturian que a los contemporáneos, pongamos por ejemplo la *Invitación al vals* de Weber/Berlioz. Por su parte, la música incidental para *El príncipe Kholmisky*, de la que se incluye la obertura y los cuatro entre actos, constituye otra muestra más de la mano firme como orquestador que caracterizó al maestro ruso.



MUSORGSKY

Boris Godunov

Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

Descatalogado

Philips 412 281-2 ADD 1984 CD1 67:17 CD2 64:17 CD3 66:10 Moscú, 1978-83

Orquesta Sinfónica y Coro de la Radio de Moscú. Vladimir Fedoseyev, director. Alexander Vedernikov (Boris Godunov). Vladislav Piavko (Grigori). Irina Arkhipova (Marina). Andrei Sokolov (Shuisky). Glafira Koroleva (Feodor). Vladimir Matorin (Pimen). Artur Eisen (Varlaam). Yuri Masurok (Rangoni)

Una de las 10 grabaciones que me llevaría a una isla desierta (si hubiera posibilidad de escuchar música allí). Este registro, editado por Philips en los albores de la era del disco compacto, es además uno de los primeros en seguir la (segunda) versión original de Musorgsky en lugar de la habitual, hasta entonces, de Rimsky-Korsakov. Falta, por tanto, la escena de San Basilio. Fedoseyev realiza una lectura oscura y densa, negra como el propio relato, pero a la vez rescata la obra de la brutalidad y el efectismo, desvelando por vez primera en la discografía el sonido de lo que hemos denominado "impresionismo ruso". Los cantantes, todos ellos especialistas en sus respectivos roles, lucen la autenticidad típicamente eslava que a menudo ofende a los oídos occidentales, acostumbrados a voces más templadas y *vibrati* más controlados. Vedernikov, bajo profundo como Chaliapin, es un Boris sobrio pero de gran estatura trágica; Arkhipova supera en sensualidad y quilate vocal su registro con George London (Columbia/1959), mientras Piavko luce un metal de dramático de insultante impacto. Excelentes Shuisky, Rangoni y Varlaam, y para qué hablar de los contraltos...



RIMSKY-KORSAKOV

El gallo de oro

Imagen: ★★★★★ / Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

Distribuidor: JRB

Precio: 32 €

TDK DV OPLCO 2004 108 min París, 2002
Subtítulos en inglés, francés, alemán, italiano y español
PCM Stereo Digital 5.1 DTS 5.1
PAL 16:9 Región 0

Orquesta de París. Coro del Teatro Mariinsky. Kent Nagano, director musical. Isao Takashima, director de escena. Albert Schagidullin (zar Dodon). Olga Trifonova (reina de Shemalka). Barry Banks (astrólogo). Yuri María Saenz (el gallo de oro). Ilya Levinsky (príncipe Guidon). Andrei Breus (príncipe Afron)

La última y más enigmática ópera de Rimsky-Korsakov recibe en este DVD una lectura escénica y musical capaz de hacer plena justicia a todas sus facetas. Fábula moral de un simbolismo inquietante y hermético a la vez, de un pesimismo tan palpable como indeterminado, esta obra está revestida con la mejor música que destinó el compositor al teatro, además de la más modernista y sofisticada. La dirección de escena de Takashima combina un estilizado movimiento escénico cuasi dancístico del drama japonés, con un deslumbrante maquillaje y vestuario de gran belleza que remite al aspecto más primigenio del teatro, que cuadra a la perfección con el libreto y la música y que consigue al final un adecuado clima de tragedia. Nagano descubre el refinamiento orquestal y armónico de la última de las obras maestras korsakovianas y los cantantes realizan una excelente labor colectiva, entre la que destacamos, no obstante, la de Schagidullin como Dodon y la de Barry Banks como astrólogo.



STRAVINSKY

El ruiseñor

Imagen: ★★★★★ / Sonido: ★★★★★

Valoración: ★★★★★

Distribuidor: EMI

Precio: 14 €

Virgin 5 44242 9 2005 50 + 26 + 26 min 1999
Subtítulos en inglés, francés, alemán, italiano y español
PCM Stereo Dolby Digital 5.1. NTSC 16:9 Región 0

Orquesta y Coro de la Ópera Nacional de París. James Conlon, director musical. Christian Chaudet, director del film. Natalie Dessay (ruiseñor). Marie McLaughlin (cocinera). Violeta Urmana (la muerte). Vsevolod Grivnov (pescador). Albert Schagidullin (emperador). Laurent Nauri (chambelán). Maxim Mikhailov (bonzo)

Como propuesta final para este viaje por el Nacionalismo musical ruso, proponemos esta obra fronteriza de Stravinsky, *El ruiseñor* (1916). Con un argumento reminisciente de *El gallo de oro*, esta obra puede considerarse la última de las concebidas bajo la influencia de su maestro Rimsky-Korsakov y eslabón final de una cadena de óperas mágicas iniciadas con *Ruslan* y en la que nos resistimos a incluir a la más tardía aún *El amor de las tres naranjas* (1919) de Prokofiev. Este film de Christian Chaudet tiene como protagonista un interesante trabajo de posproducción digital, con el que hila una impactante fantasía visual en la que se combinan porcelanas chinas, teléfonos móviles, *webcams*, ordenadores, Internet y músicos de orquesta, sin olvidar alguna que otra referencia al *hip-hop*. El resultado final es tan desconcertante como la propia obra de Stravinsky, pero resulta lo suficientemente estimulante y poética para que la experiencia valga la pena. Musicalmente, la obra alcanza un alto nivel gracias a la depurada orquesta de James Conlon y un elenco de primera fila.