

# PUSHKIN Y LA MUSICA

P o r F R A N C I S C O C U R T L A N G E

*(Conferencia pronunciada con motivo del centenario de la muerte de Pushkin, y como homenaje del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica de Montevideo, a la memoria del insigne poeta).*

HOY se cumplen cien años desde aquella fecha fatídica en que perdiera su vida, en un duelo, el más grande poeta y literato ruso de todos los tiempos, Alexander Sergueievitch Pushkin.

En cien años pasaron muchas tempestades por el suelo ruso. Convulsiones políticas y sociales, revoluciones literarias y científicas se sucedieron vertiginosamente con ese apresuramiento de un pueblo que vivió durante mucho tiempo en letargo y que buscaba recuperar, espantado, el puesto que creyó merecer junto a Estados vecinos del occidente europeo, formados en un proceso común y al correr de muchos siglos.

Cuando nadie pensaba seriamente en la formación de un idioma literario legítimamente ruso, cuando la aristocracia aún no había sentido las sacudidas preliminares de futuras transformaciones sociales, existía en San Petersburgo, un reducido grupo de nobles, poseídos del más sincero entusiasmo para la formación de un arte nacional. De gran inteligencia todos ellos, persiguieron la necesidad de renovación, el urgente establecimiento de valores propios y la eliminación total de la dependencia espiritual del Oeste europeo.

A este grupo de intelectuales, formados, entre otros, por Gogol, Shukowsky, Golitzin, Wjasemsky, Pletnew, Kukolnik, Odojewsky y otros, pertenecía también Pushkin. Posiblemente ninguno de ellos había tenido una noción exacta de la acción a desarrollarse para librar el arte y la literatura rusos del yugo extranjero, pero en cambio, poseídos de un espíritu de intuición, moviéronse casi todos hacia la misma meta, impulsados sin duda por un oscuro sentimiento de coordinación y de pertenencia. En Pushkin, una casualidad lo había devuelto al seno de la naturaleza, cumpliéndose en él un proceso retroactivo que observamos en casi todos los artistas nacionales rusos y que se mueve en dirección de los salones de San Petersburgo hacia el pueblo y la naturaleza rusos.

Son pocos los pueblos en los que está expresado un sentimiento por la naturaleza tan hondo y significativo. El ruso está unido orgánicamente a la tierra y toda separación violenta puede producir repercusiones psíquicas y fisiológicas, cuyos resultados varían entre los extremos señalados por la melancolía o la muerte. Lo comprueba además la situación del ruso en el exterior. Sería demasiado pueril pensar que el recuerdo de un pasado feliz sea la causa fundamental de su fidelidad hacia la tierra natal. Aun tratándose de elementos provenientes de las grandes urbes, donde la industrialización imprimió a los caracteres una semejanza con las poblaciones de otros países, encontramos siempre dos factores fundamentales: su primitivismo y su sentido telúrico. Estos elementos constituyen sin duda aspectos de importancia en la mentalidad del ruso: su inclinación hacia el mito, la literatura, y las artes, su prodigiosa concepción plástica y extraordinaria musicalidad. El haberlos conservado con tanta potencia y frescura, tan sólo se explica porque la evasión rusa de la naturaleza, su traslado de la amplitud hacia la estrechez urbana, es un fenómeno relativamente reciente.

Es a través de la *njanja* (el ama), de las poblaciones sumidas aún en la esclavitud, de la vida aislada y patriarcal, de una naturaleza silenciosa e impregnada de misticismo, que evoluciona el arte poético y dramático de Pushkin. Su principal mérito consiste en haber sabido elevar considerablemente una forma sin quitarle su contenido. Al través del dominio idiomático aparece siempre la rítmica de la lengua popular, y en sus versos, contruidos con una sencillez extrema, asoman por doquier las cualidades múltiples del idioma ruso que tanto lo distinguen de los otros: suavidad y severidad, laxitud de vocales y conjunción dramática de los consonantes, la riqueza de elementos onomatopéyicos y la posibilidad de modulación, en intervalos de sutilísimas dimensiones. Si agregamos a esto la capacidad genial de Pushkin, de realizar, con brevísimos rasgos, el estudio psicológico más acabado de un ser humano, o la descripción de un ambiente, nos explicaremos la popularidad de su poesía y prosa, infinitamente mayor que la

de Goethe, cuya labor poética en la época de Estrasburgo se asemeja a la de Pushkin más por su procedencia, el pueblo, que por su nivel y contenido, porque Goethe construye sobre la concepción filosófica del universo, recientemente adquirido en Frankfurt, pero Pushkin, lejos de ese panteísmo personal, no es sino el filtro mágico al través del cual se encuentra de nuevo el pueblo con sus propios cantares, transformados y libres de elementos rústicos. Rapsodas y juglares rusos, poetas y músicos simultáneamente, dieron a esos cantos populares una extraña unidad, un equilibrio pocas veces igualado que nos hace ver siempre de nuevo el oscuro origen común de poesía y música. En Pushkin, la musicalidad, si no se mantiene idéntica, se intensifica y adquiere un extraño timbre de pureza que atrajo en idéntica forma a los músicos rusos que la poesía de Goethe de la época de *Sturm und Drang* a los compositores alemanes. Así nos explicamos que de 550 poesías que Pushkin dejó concluidas, se hayan puesto en música más de doscientas. Quizás sea más concluyente aún, para nuestra apreciación, la atracción que ejercían en los músicos sus versos, cuando recordamos que su poesía, *Yo la amé*, fue puesta en música por treinta compositores distintos.

La fuerza principal de la poética de Pushkin reside en la lírica, siendo su tema fundamental el amor. Pushkin desconocía el contraste trágico entre la realidad y el ideal, tal como lo experimentaron Shakespeare, Goethe, Byron, Heine, Holderlin, Nietzsche y muchos otros. Era indiscutiblemente más superfluo, pero en cambio, menos torturado, menos oscuro, pero sí, más brillante. No pocas veces es la técnica poderosamente intuitiva del poeta la que salvó situaciones quizás algo superficiales, pero en otros casos, dió al amor una expresión tan elevada, que su concepción no ha podido ser igualada y resiste serenamente una comparación con los refinados tipos femeninos de Goethe.

En pocos años, Pushkin quitó totalmente a la lengua poética y literaria de su país la ampulosidad que la distinguía hasta aquel entonces. Eliminando el formulismo que venía arrastrando desde muchos años, creó un idioma nuevo, de radiante claridad. Y viendo que la verdadera fuerza dramática del idioma surge del mito y se cristaliza en el epos, trabajó los dos géneros con una maestría sin igual, no olvidando tampoco el ambiente, el *milieu* aristocrático de San Petersburgo, esa frivolidad que hizo de su propia vida un drama, llevándolo a la muerte. En *Eugenio*

*Onegin*, ¿acaso no describe, con unos años de anticipación, su propio fin? Pero el mérito principal de Pushkin está en su lenguaje profundamente humano y justiciero, en su alegría de vivir y en el respeto por la mujer.

No debe extrañarnos, por tanto, que Pushkin haya emocionado a varias generaciones de compositores y que su espíritu se apoderara también de los músicos de la Rusia de hoy, a pesar de su ideología distinta. No todos pudieron mantenerse fieles al argumento por ellos elegido: Musorgsky, por ejemplo, utilizó partes del *Boris Godunow* y creó, con un profundo conocimiento del antiguo idioma ruso, versos nuevos, cuya calidad es idéntica a la de Pushkin. Pero existen casos como el *Convidado de Piedra*, puesto en música por Dargomyshsky, y el *Mozart y Salieri*, por Rimsky-Korsakow, en que la musicalidad oculta en la prosa de Pushkin incitó tan poderosamente a esos compositores, que les obligó a crear obras completamente nuevas para aquel entonces, por la concepción del recitativo dramático y el mantenimiento íntimo del ritmo idiomático, de la prosodia, de la obra en sí.

Citemos brevemente las principales obras de Pushkin puestas en música:

Figura en primer término *Ruslan y Ludmilla*, para la que escribieron música Scholz y Glinka, respectivamente. La obra apareció en julio de 1820 y fue aprovechada como tema para un ballet, montado espectacularmente por el maestro de baile Didlo, muy conocido en tiempos de Pushkin. Fueron colaboradores en este primer intento otro director de bailes, August, el libretista Gluschkovsky y el músico Scholz. Glinka, que realizó con el mismo género la primera ópera-cuento rusa, tuvo muchas dificultades para la adaptación. Había contado con la ayuda de Pushkin, pero el fallecimiento trágico de éste provocó la intervención de seis personas del ambiente literario que citamos al principio, más la participación directa de Glinka, en la terminación del libreto, demorando considerablemente la conclusión de la partitura.

*El Cautivo del Cáucaso* apareció en agosto de 1822 y el 15 de enero del año siguiente ya apareció adaptado a una escenificación musicalizada. Su estreno se verificó en el Gran Teatro de San Petersburgo, bajo el título de *El cautivo del Cáucaso o La sombra de la novia, gran ballet antiguo, nacional y pantomima en cuatro actos*. Fue autor de la música el entonces popular director veneciano Cavos, el arreglo escénico estuvo a cargo de Yuchkowsky y los números de baile

fueron creados por Didlo. Otro ensayo sobre el mismo tema hizo A. Alabieff, el conocido músico de romanzas. Su obra podría ser calificada de semi-ópera y constaba de un acto y 23 cuadros. César Cui, al fin, escribió sobre el mismo tema su ópera en tres actos, que representa la más feliz y la más seria realización escénica y musical.

Sobre el tema *La bufanda negra* (canción mol-dava), publicada en 1821, el libretista Gluschkowsky realizó un ballet-pantomima en un acto, que recibió el nombre de *La bufanda negra* o *La infidelidad castigada*. La música fue proporcionada por Neitwig.

*La fuente de Bachtschisaray*, publicada en 1824, casi inmediatamente después de su aparición fue transformada por A. Schachowskoy en una trilogía romántica, en cinco actos, que conservó muchos de los versos originales de Pushkin. La obra recibió el título *Kerin Girei, el Khan de Crimea*; la música fue escrita nuevamente por Cavos, que absorbía en aquel entonces gran parte de los encargos oficiales.

En el año del centenario del nacimiento de Pushkin (1899), se escribieron dos óperas sobre el tema *Bajchisaraiskii Fontan*. Está en primer lugar la ópera de Fedorff, sobre libreto de Dobriansky, que tiene tres actos y fue estrenada en 1895, en Ekaterinoslav. Le sigue la ópera de Ilinsky, sobre libreto de Bulanina, en cuatro actos. También debe ser citada la música escénica *Fuente de Bachtschisaray*, escrita por Arensky (op. 46), y un ensayo semimusical sobre el mismo tema, que llevó a la escena el *Teatro del Murciélago*, de Balieff.

*Los gitanos*, apenas publicada la obra en 1827, fue un tema predilecto para los compositores. Hasta el mismo Lermontoff quedó tan entusiasmado por el tema de este poema que empezó a escribir un libreto para su adaptación musical. En sus archivos se encontraron dos cuadros del primer acto, ya completamente realizados.

La primera musicalización de la obra se hizo en 1850 por Kaschperoff. Otras que siguieron este esfuerzo, no vieron la luz de las candilejas (salvo la ópera de Rachmaninoff). Pero de todos modos, figuran en la historia rusa como obras musicales, inspiradas por el genial Pushkin. Algunas mantuvieron el título original, otros lo cambiaron. He aquí sus nombres y autores: *Los gitanos*, de Lishin (1875); *Los gitanos*, de Mironoff; *Aleko*, de Morosoff; *Aleko*, de L. Konús; *Los gitanos*, de A. Torroto; *Aleko*, de Rachmaninoff (1892) sobre libreto de Vladimiro Ne-

mirovitch Danchenko; *Los gitanos*, de Erlanger, y nuevamente, *Los gitanos*, de Juon (1897). Se trata de un total de nueve óperas, inspiradas en el mismo argumento.

Debemos mencionar, aparte, una preferencia excepcional de todos los compositores, por la canción de Zemphira, *Cuento simple*.

*El novio*, publicada en 1827, fue utilizada por un compositor aficionado, Blum, para su ópera del mismo nombre, en dos actos.

*El Conde Nulin*, publicada también en 1827, encontró en Lishin un compositor de talento. Esta ópera, en tres actos y cinco cuadros, estrenada en 1876, fue muy aplaudida en su época.

Actualmente, dos compositores soviéticos escribieron sus óperas sobre este tema, M. Joval, con su ópera *Estancia*, y Strelnikoff, con su obra del mismo género, *El Conde Nulin*.

*Poltawa*, escrita algo más tarde y publicada en marzo de 1829, es sometida a un primer ensayo de parte de B. Vitinghoff-Scheel, llamándose la ópera *Mazeppa*. Es de escaso valor, al igual que la de Sokalsky, que llamábase primero *María*, para tomar después el nombre de *Mezeppa*. En cambio, la que escribió Tschaikowsky, sobre el libreto de Burenin, alcanzó un éxito significativo. *Mazeppa*, de este gran compositor ruso, aún sigue representándose hoy.

Dargomyshsky, el sucesor inmediato de la labor nacionalista de Glinka, que ya mencionamos al correr de esta conversación, comenzó a utilizar obras de Pushkin, antes que su propio antecesor y amigo. *La fiesta de Baco*, publicada en 1829, le inspiró para escribir una ópera-ballet en un acto. Poco después de haber muerto Pushkin, publicó su *Naiade*, o *Russalka* (1837), y Dargomyshsky resolvió ponerla en música, lo mismo que el *Convidado de Piedra*, recurriendo al "recitativo ruso", es decir, respetando, en la musicalización, íntegramente, el texto de la obra.

*Boris Godunow*, que vio la luz en diciembre de 1830, fue musicalizada por Mussorgsky, quien utilizó, de las veinticuatro escenas, solamente catorce, reducción ésta que se hizo necesaria debido a la escenificación y musicalización de la obra, cosa que Pushkin posiblemente nunca tuvo en cuenta. No es necesario recordar la importancia que tuvo esta obra que llamara Mussorgsky un drama musical popular, en la historia del arte musical.

Dos cuentos del ciclo *Cuentos de Belkin*, publicados en 1831, fueron aprovechados por músicos rusos. A. S. Taneieff se inspiró en *La Tempestad*, y Larionoff en *La Doncella Campesina*.

*La Orgía durante la Peste*, publicada en noviembre de 1831, fue llevada a la escena por César Cui, y además, por tres compositores contemporáneos: Tarnopolsky (ópera en dos actos), Rechmensky (ópera en un acto), y Dodonoff (ópera en un acto).

*Mozart y Salieri* fue musicalizada íntegramente, sin modificación, por Rimsky-Korsakow, quien recurrió a una labor delicada y sutil en salvaguardia de las bellezas del idioma y de la poética de Pushkin. Además de esta ópera en un acto, utilizó Rimsky-Korsakow el cuento *Czar Saltan*, para una ópera del mismo nombre, tan conocida y apreciada como *El Gallo de Oro*, otra realización musical provocada por el genio de Pushkin. De las dos óperas fue libretista Belsky.

*La Casita de Colonna*, editada en 1833, fue aprovechada por el compositor N. F. Solovieff, en una ópera del mismo nombre, estrenada en 1899, y por Strawinsky, en su ópera *Mavra*.

*Eugenio Oqegin y Pinue Dame*, fueron musicalizadas con tal suerte por Tschaikowsky, que constituyen aún hoy la predilección del público.

*Pique Dame* inspiró también a Halevy, el famoso autor de *La Hebrea*, interviniendo como libretista Scrib.

*El cuento del pescador y del pececito*, publicada en mayo de 1835, fue utilizado por L. Minkus para su ballet *Pececito de oro*, y recientemente por el compositor soviético Polovinkin, para una ópera infantil en cuatro actos.

*El hidalgo avaro*, editado en abril de 1836, fue empleado para la ópera del mismo nombre, en tres actos, de Rachmaninoff.

*La hija del Capitán*, publicada en diciembre de 1836, fue puesta en música por César Cui, quien la transformó en ópera.

*Dubrowsky*, que editóse en 1842, fue vertido en ópera por Napravnik. *Las noches de Egipto* encontraron un animador musical en R. M. Glier, quien escribió música incidental para orquesta.

Finalmente, *Gavriliada*, un poema de Pushkin, que por su contenido social-político pudo ver la luz después de la revolución de 1918, fue aprovechada por el compositor Tschere mujin, para su *Poema para una voz y orquesta*.

Hemos citado las obras de grandes dimensiones, pero debemos recordar el sinnúmero de romanzas, más de doscientas, que fueron puestas en música desde los años en que ascendía luminosamente el nombre de Pushkin, hasta el día de hoy. Podemos asegurar que su figura no ha podido pasar inadvertida para ningún compo-

tor ruso. Un crecido número de obras sinfónicas, cantatas, coros, etc., son las que completan esta enorme lista que acabamos de citar, de interpretaciones musicales de obras de Pushkin.

Comprenderemos ahora plenamente, después de la enumeración de estos hechos, la trascendental figura del poeta ruso. Cincuenta y dos grandes obras (en forma de ópera o de ballet) fueron escritas sobre temas de este genio, sin contarse centenares de obras de menor tamaño, todas ellas hijas de su fantástica producción.

Involuntariamente recordamos, al admirar esta productividad sin ejemplo, algunos genios, en los distintos terrenos de la actividad artística, que vivieron más o menos en su época. Me refiero a ese tipo de artista como Mozart o Schubert, quienes crearon desde el primer momento obras de arte, contrariamente a Goethe y Beethoven, que lucharon metódicamente, para vencer la materia. Pushkin nos enseña, a cien años de su desaparición, no solamente lo inmortal de sus versos, sino el significado de lo histórico en sí y la importancia que representa para la humanidad el genio creador en momentos cuando quiere eliminar, con un gesto de desprecio, la hermosa carga que nos legó el pasado con sus monumentos artísticos. Y también la obscura procedencia de Pushkin—su madre era nieta de un hombre de color que había servido a Pedro I—nos fortalece en nuestra convicción de que el nacimiento del genio no responde a ninguna ley fisiológica ni a principios raciales.

Su origen y su desenvolvimiento, el sino de su existencia y todas las alternativas que comprenden el proceso de creación, pertenecen a una región que se ha mantenido incólume ante el avance del espíritu de ilustración y la avidez de saber todo, de las generaciones de hoy. Pushkin estaba poseído por lo que definieron tan hermosamente los griegos, el *damon*, y como artista demoníaco supo, a pesar de sus tremendas luchas internas, llevar al máximo de la belleza los brotes de su fecunda inspiración.

Montevideo, mayo de 1937.

Nota.—Fueron ampliadas en algo las informaciones bibliográficas, en relación con el texto estricto de la conferencia. Sobre el mismo tema, el autor publicó un trabajo en el *Boletín Latino-Americano de Música*, tomo II, página 289 y siguientes.