

### RESUMEN

*Tras el gran éxito de la ópera Lady MacBeth de Mcensk de D. Šostakovič, en 1936 resurge en la Unión Soviética una nueva oleada de críticas contra el “formalismo”, el avant-garde, y toda idea innovadora que atentara contra la “integridad estética” del pueblo soviético. El Comité Central del Partido inicia entonces su nueva cruzada política bajo ideal gorkiano del “realismo socialista”, imponiéndose como la estética oficial del estado soviético.*

*Palabras claves: Historia, Estética, Musicología*

### ABSTRACT

*Following the great success of the Šostakovič's opera Lady Macbeth, in 1936 emerge in the Soviet Union a new wave of critics against formalism, the avant-garde, and all new idea that put in danger the aesthetic integrity of the soviet people. The Communist Party begins then his new political crusade under de Gorki's ideal of the “socialistic realism”, and imposes it as the official aesthetics of the Soviet State.*

*Key words: History, Aesthetics, Musicology*

Caos en lugar de música.  
Arturo García Gómez  
Pp. 96 a 116

## CAOS EN LUGAR DE MÚSICA

*Arturo García Gómez\**  
*Doctor, Profesor e investigador de la*  
*Escuela de Bellas Artes de la*  
*Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*

### INTRODUCCIÓN

En el año 1936 se inició en la Unión Soviética el proceso de juicio político orquestado en contra del compositor Dmitrij Šostakovič, conocido en todo el mundo como el caso *Lady Macbeth*. La relevancia de este juicio político se debió fundamentalmente al lugar que ocupa D. Šostakovič en la historia universal de la música, como uno de los grandes compositores del siglo XX.

Pero a pesar de la relevancia histórica y política del caso *Lady Macbeth*, éste fue tan solo uno más de los innumerables procesos políticos implementados por el estalinismo durante su régimen de terror, en el que fueron arrestados, sentenciados, y ejecutados en campos de concentración millones de personas.

Las causas del fenómeno de la revolución cultural, y de la política cultural implementada por Iosif Stalin durante su régimen son muy complejas, y rebasan el marco teórico de este artículo. No obstante, y tomando en cuenta de que el caso *Lady Macbeth* no culmina con el aniquilamiento físico del acusado, éste representa un ejemplo paradigmático de la política cultural del estalinismo, en el que se muestra claramente parte del complejo proceso de represión moral y política hacia la intelectualidad soviética.

Dmitrij Šostakovič fue un compositor de su tiempo. Su obra emerge como

---

\* Correo Electrónico: artuchik@yahoo.com. Artículo recibido el 13-4-2009 y aprobado por el Comité Editorial el 13-5-2009.

testimonio de este triste periodo histórico de la humanidad, reflejando fielmente el horror de la brutal masacre física y espiritual del estalinismo. Del genocidio de lesa humanidad. Su música es el testimonio sonoro de la tragedia humana del siglo XX, del estalinismo, el fascismo, y las atrocidades de la guerra. Una antítesis bethoveniana del triunfo del mal sobre el espíritu humano.

Es en la contundencia de este testimonio musical, en donde precisamente reside la importancia de la obra de D. Šostakovič, es decir, en su aspecto entonativo que revela la voz de su tiempo, y no en el aspecto de su innovación formal, calificada ciertamente como retrógrada por las vanguardias de occidente.

## EL CASO LADY MACBETH

En 1933, el musicólogo A. Ostretsov hizo un avance del estreno de la ópera *Lady Macbeth* de D. Šostakovič, en su artículo titulado: “*Ledi Makbet del Distrito de Msensk*”: *ópera de Šostakovič*,<sup>1</sup> publicado en el N° 6 de la revista *Sovetskaja Muzyka*.

Al año siguiente, el musicólogo Boris Asaf’ev escribe *Sobre la creación de Šostakovič y su ópera Ledi Makbet*,<sup>2</sup> con motivo del estreno de esta ópera. Además del artículo de B. Asaf’ev, otros dos artículos se escribieron para el programa dedicado al estreno de la ópera. El primero de Iván Sollertinskij, titulado: *Ledi Makbet del Distrito de Msensk: ópera de Šostakovič*;<sup>3</sup> y el segundo del propio D. Šostakovič, titulado: *Mi idea de “Ledi Makbet”*.<sup>4</sup>

*Lady Macbeth* se estrenó el 22 de junio de 1934 en el *Malyj Akademičeskij Opernij Teatr* de Leningrad. Dos días después la ópera se estrena en el *Teatro Musical Nemirovič-Dančenko* de Moscú. El libreto, escrito por el mismo Dmitrij Šostakovič en colaboración con Aleksandr Preis, está basado en una breve historia de horror escrita en 1856 por el escritor ruso Nikolaj Leskov, titulada: *Ledi Makbet Mcenskogo uezda*.<sup>5</sup>

En la obra de N. Leskov, la historia es narrada por un residente del distrito de Mcensk, lugar inexistente supuestamente ubicado en la provincia de Rjazan. El narrador cuenta una brutal historia de cuatro asesinatos cometidos por *Katerina L’vovna Izmajlova*. La historia es contada de una manera directa, sin retórica y especulaciones, en donde los actos más brutales son acompañados de una rica

---

<sup>1</sup> Ostretsov, A.: «“Ledi Makbet Mcenskogo uezda”: opera D. Šostakoviča» *Sovetskaja muzyka* N° 6, 1933, pp. 9–32

<sup>2</sup> Asaf’ev, B.: «O tvorčestve Šostakoviča i ego opere “Ledi Makbet”» en: **Ledi Makbet Mcenskogo uezda**. Sb. L. Gos. Akad. Malogo opernogo teatra. L., 1934, pp. 27-31 (ahora en: *Ob Opere. Izbrannye Stat’i*. L. Pablova-Ar’enina. ed. Leningrad, «Muzyka» 1976, pp. 310-319)

<sup>3</sup> Sollertinskij, I.: «Ledi Makbet Mcenskogo uezda: opera Šostakoviča» en: **Ledi Makbet Mcenskogo uezda**. Sb. L. Gos. Akad. Malogo opernogo teatra. L., 1934, pp. 20–25.

<sup>4</sup> Šostakovič, D.: «Moe ponimanie “Ledi Makbet”» en: **Ledi Makbet Mcenskogo uezda**. Sb. L. Gos. Akad. Malogo opernogo teatra. L., 1934, pp. 1-7.

<sup>5</sup> Leskov, N.: «Ledi Makbet Mcenskogo uezda» en: **Sobranie sočinenij**, I. Moskva, 1956.

narrativa y dichos populares. El argumento de la obra nos dice que por cinco años Katerina L'vovna había sido esposa de comerciante Zinovij Borisovic Izmajlov.

Sin hijos, Katerina L'vovna languidece en su vida de casada con Zinovij, y su suegro Boris Timofeevič, un viudo de ochenta años. En ausencia de su marido, Katerina engaña a Zinovij con un nuevo inquilino de la posada llamado Sergej. Una mañana son sorprendidos en el dormitorio de Katerina por su suegro Boris Timofeevič, quien golpea a Sergej dejándolo inconsciente, prometiendo mandarlo a prisión y azotar a su nuera. Al día siguiente, Katerina envenena a su suegro con una sopa de hongos, quedándose solos ella y Sergej en la casa.

La noche en que Zinovij Borisovič regresa a casa, éste sorprende a Katerina y Sergej en su habitación, y en una insufrible escena de provocación, Katerina enfrenta a Sergej con su marido. Zinovij Borisovič reacciona violentamente tratando de estrangular a Sergej, pero Katerina golpea a su marido con un candelabro de hierro en la cabeza. Meses después del segundo asesinato, Katerina descubre que está embarazada.

Las cosas se complican cuando aparece un sobrino de Zinovij, el joven Fedja Ljamin, pretendiendo la herencia de su tío. Al poco tiempo el joven enferma y es asesinado en su lecho por Katerina y Sergej, asfixiándolo con una almohada. El crimen es descubierto por unos feligreses que regresaban del servicio, siendo testigos del asesinato a través de una grieta en la contraventana de la casa. La muchedumbre sitia el lugar. Katerina y Sergej son azotados y sentenciados al exilio por sus asesinatos. Durante los interrogatorios, Sergej confiesa; Katerina niega todo, hasta que finalmente confiesa que lo ha hecho por amor a Sergej.

En el capítulo final, Katerina y Sergej marchan entre convictos hacia Siberia. Sergej culpa a Katerina de su desdicha y rechaza sus atenciones, engañándola con otras dos mujeres; la hermosa y promiscua Fiona, y una tártara llamada Sonetka. Sergej paga los favores de Sonetka con el último par de medias de lana de Katerina, y en su romance, ambos se mofan sin misericordia de ella quien solamente calla. Al cruzar en barco por el río Volga hacia Siberia, Katerina sorprendentemente se arroja por la borda, llevándose consigo a la joven Sonetka. Luchando entre las olas, ninguna de las dos aparece nuevamente.<sup>6</sup>

D. Šostakovič y A. Preis hicieron pequeños pero significativos cambios a la historia de N. Leskov, humanizando al personaje central de Katerina, y tratando de encontrar una justificación a sus crímenes, haciendo de ella un personaje positivo. Šostakovič califica a su obra como una tragedia-sátira, en la que se gana la simpatía del espectador

---

<sup>6</sup> Cfr. Emerson, C.: «Back to the future: Shostakovich's revision of Leskov's "Lady Macbeth of Mtsensk District"» *Cambridge Opera Journal*, Vol. 1, N° 1. (Mar., 1989), pp. 60-62.

para la heroína, ridiculizando a todo su entorno con música grotesca. Con excepción de los convictos en el acto final, Katerina es el único personaje tratado musicalmente con un genuino sentimiento lírico. El canto que fluye libremente es aplicado exclusivamente al papel de Katerina. D. Šostakovič crea para ella un perfil musical lírico pasional, que constantemente socava su récord criminal. La orquesta está siempre del lado de Katerina, que funciona como el narrador y la conciencia del relato.<sup>7</sup>

En su artículo *Sobre la creación de Šostakovič y su ópera Lady Macbeth*, escrito expresamente para el estreno de la ópera, Boris Asaf'ev señala sobre este narrador orquestal, libre de la estrechez de la palabra. Es la palabra sinfonizada, que supera la insuficiencia de la palabra para expresar la música, y de la música para expresar las palabras. Asaf'ev escribe:

«No perdiendo de vista en ningún instante la palabra, Šostakovič no se distrae con tendencias naturalistas, superficiales y descriptivas: él no imita el sentido de las palabras con la música, él no ilustra, sino sinfoniza la palabra, como si desplegara en la música la emoción no dicha por las palabras.»<sup>8</sup>

Uno de los aspectos de más peso en la crítica de la ópera, fue la ausencia de un héroe positivo. La autoridad es satirizada sin misericordia; el clero es estigmatizado; y los convictos, en el mejor de los casos, son presentados como pasivos, y en el peor de los casos, como degenerados. Sólo Katerina L'vovna tiene energía, y la utiliza para fornicar y matar.

Enfrentándose a esta barbarie moral, B. Asaf'ev construye una ingeniosa defensa de la heroína, afirmando que las mujeres no habían estado presentes en la obra de Šostakovič hasta *Lady Macbeth*, en la que el autor hace de la heroína una caracterización musical.

«La ópera de Šostakovič “Ledi Makbet Mcenskogo uezda”, es un notable fenómeno en el área del teatro musical soviético en todos los años de la Revolución. Este es un profundo drama lírico emotivo de la vida femenina, que se revela sobre el fondo de los crueles “relatos” que horrorizan por su veracidad sobre la existencia degenerada y humillante de la provincia rusa, “de la vida familiar” de un acaudalado comerciante.»<sup>9</sup>

Asaf'ev observa que a pesar de todo este naturalismo y brutalidad del argumento de Nikolaj Leskov, la música de Šostakovič le da a la palabra una nueva vida, una

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 62, 69, 70.

<sup>8</sup> Asaf'ev, B.: «O tvorčestve Šostakoviča i ego opere “Ledi Makbet”» op. cit., 1976, p. 314.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 313.

nueva cualidad, un sentido emocionalmente profundo. Es por eso que en *Lady Macbeth* no existe el recitativo naturalista y cotidiano. Los personajes en su esencia son ideas musicales, y al mismo tiempo, son musicalmente reales, es decir, son una síntesis artística mostrada por estos mismos medios musicales. Šostakovič nos muestra musicalmente una agitación pasional que es reflejo del mal social. Asaf'ev continúa:

«El drama de Katerina L'vovna y el sadismo que le rodea, la crueldad, la estupidez, la opresión sin salida, y finalmente, el eje central de todos estos excesos, el hastío que enturbia la conciencia, el hastío que ha sido provocado por cientos de años de estancamiento social e ignorancia política, todo esto no representa para el compositor el objeto de irritación de la sensibilidad personal, el alimento de su propia psique. Este tipo de subjetivismo intelectual no existe en esta ópera. Šostakovič en un observador hasta el grado de la autoexclusión, o más bien \_ hasta la sangre fría del cirujano, y la crueldad fría del investigador.»<sup>10</sup>

Precisamente en esta combinación de la agudeza en la observación y la agitación del artista, Asaf'ev ve el éxito de esta ópera. En el momento en que aparece en Katerina un callado diálogo consigo misma, a través de la agobiante atmósfera cotidiana de pesadilla, la música logra sus mejores cualidades emotivas y verídicas del sufrimiento humano. Es por eso que los mejores pasajes de la ópera son los monólogos de Katerina L'vovna, sobre todo el de la última escena en el bosque. Para Asaf'ev, Katerina es la heroína que representa a todas las mujeres inocentes que sufren, y que su única salida solo es a través de la "libertad erótica".

«La imagen de Katerina L'vovna fue dibujada por el compositor con un indudable interés en su lírica y su espiritualidad. Esta imagen introduce en la música de Šostakovič una nueva cualidad, que hasta el momento casi había estado en la sombra: la cantinela, el desarrollo melódico, el calor, y al mismo tiempo, la feminidad, las caricias.»<sup>11</sup>

Todos los cambios que introdujo D. Šostakovič en la caracterización de su heroína, estaban destinados a atrapar la inocencia y la purificación a través del sufrimiento. Para Asaf'ev, una de las cualidades del estilo musical dramático es la selección al máximo de los medios expresivos artísticos, y el no perder de vista la dirección entonativa de cada palabra. Por eso Šostakovič no va tras los detalles naturalistas, ni los desarrollos exacerbados que exageran los momentos líricos.

«No es a través de la exageración del efecto, sino a través de la concentración y la tensión más breve que busca Šostakovič en el reforzamiento de la acción. En este sentido se puede hablar sobre el realismo incondicional de

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 314-315.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 316.

su discurso musical: contenido (en cantidad y cualidad) de la música que en él se determina, no en una orientación interno psicológica sobre la contemplación (análisis) de cada estado, sino en una dirección activa (de voluntad de funciones) de estos estados. No es una paradoja pronunciar esta afirmación: el sentido de la medida en la música de Šostakovič se determina, no en la cantidad del tiempo utilizado en la comprensión de las vivencias por medio del la reflexión (“en la sensación”), sino en la cantidad del tiempo necesario en el gesto, en el movimiento reflexivo, en una palabra - en la “entonación del cuerpo”. De ahí el predominio en la música de una especie de gesticulación, de conductas.»<sup>12</sup>

Asaf'ev concluye su artículo prediciendo que la tragedia social que se revela en la terrible violencia de la realidad pre-revolucionaria, volverá a llamar la atención de los compositores soviéticos. Paradójicamente, sus predicciones no se hicieron esperar. Tan sólo dos años después, *Lady Macbeth* llamó primero la atención del Comité Central del Partido, e inmediatamente después, la de la Unión de Compositores Soviéticos.

Desde su estreno la ópera tuvo un gran éxito. Su natural aproximación al sexo, su lenguaje y su extrema violencia le dio un poder llamativo. En los dos años siguientes la ópera tuvo más de 200 representaciones en Leningrad y Moscú. En ese mismo periodo se representó en muchas otras ciudades de Europa occidental y Norteamérica. Para 1936 ya eran dos las representaciones que simultáneamente se ofrecían en Moscú de *Lady Macbeth*. La producción del *Malyj Opernij Teatr* de Leningrad en el *Bol'soj Teatr* de Moscú, y la producción del Teatro Musical *Nemirovič-Dančenko*.<sup>13</sup> Sin embargo, este sería su último año de representación en la Unión Soviética, hasta su rehabilitación en 1958.

En el diario oficial *Pravda* del 18 de enero de 1936, la agencia de prensa soviética TASS emitió un comunicado de prensa, en el que se comentaba sobre la conversación sostenida durante el espectáculo de la ópera *Tichij Don* de I. Dzeržinskij en el *Bol'soj Teatr* de Moscú, entre los camaradas Stalin, Molotov, y los artistas de la ópera: el compositor; el director musical del espectáculo S. A. Samosud; y su director de escena M. A. Tereškovič.

El comunicado decía:

Conversación de los camaradas Stalin y Molotov con los autores del espectáculo de ópera “Tichij Don” .

El 17 de enero en Moscú se llevó a cabo el último espectáculo de la gira del

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>13</sup> Cfr. Fay, L.:«Lady Macbeth of the Mtsensk District» **Grove Music Online** ed. L. Macy. [Accessed 12-05-06] <[http:// www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)>

Teatro Académico Estatal de Leningrad. En ese día se ofrecía la ópera “Tichij Don” de I. Dzeržinskij. En el espectáculo estuvieron presentes los camaradas Stalin y Molotov, así como el secretario CIK SSSR c. Akulov y el comisario de cultura c. Bubnov. Después del tercer acto los camaradas Stalin y Molotov conversaron con los autores del espectáculo - el compositor I. Dzeržinskij, el director musical del teatro y director S. A. Samosud y el director de escena M. A. Tereškovič. En la conversación los camaradas Stalin y Molotov expresaron su opinión favorable al trabajo del teatro en el área de la creación de la ópera soviética, haciendo notar un significativo valor ideológico-político de la escenificación de la ópera “Tichij Don”. Al final de la conversación los camaradas Stalin y Molotov expusieron una serie de indicaciones sobre la necesidad de quitar algunos defectos en el montaje del espectáculo y desearles mucho éxito en su trabajo posterior en la ópera soviética. (TASS).<sup>14</sup>

Nueve días después, el 26 de enero de 1936, Iosif Stalin es acompañado por la misma delegación para asistir al espectáculo de *Lady Macbeth* de Šostakovič, producida por el *Malyj Akademičeskij Opernij Teatr* de Leningrad, y representada en el Teatro *Bolšoj* de Moscú. Los dignatarios se retiraron del palco real antes de comenzar el cuarto acto. La reacción en cadena del ala izquierda de la Unión de Compositores Soviéticos no se hizo esperar. Dos días después, se publica en el diario oficial *Pravda* un artículo editorial, titulado: *Caos en lugar de música*.<sup>15</sup>

El autor del artículo editorial escribe:

«Desde el primer momento el público es atarantado a propósito por un desafinado torrente de sonidos caótico. Melodías que se interrumpen, saltos, rechinidos, aullidos. Música imposible de recordar. Cantantes que gritan.»<sup>16</sup>

La editorial de *Pravda* afirmaba que esta era una música que niega los principios clásicos, la sencillez, el realismo, lo entendible, y el significado natural de la palabra.

«Esto es un traslado a la ópera, a la música, de los rasgos más negativos de la “meyerholdiniana”\* en su aspecto multiplicado. Esto es un caos oportunista de izquierda en lugar de música natural y humana. La capacidad de la buena música de atrapar a las masas se sacrifica con tentativas pequeño burguesas formalistas, y con pretensiones de crear por medio de una barata originalidad.»<sup>17</sup>

En esta “novedad” pequeño burguesa, - prosigue la editorial, - existe el peligro de apartar a las masas del verdadero arte, de la verdadera ciencia y de la verdadera

---

<sup>14</sup> Editorial: «Beseda tovariščej stalina i molotova s avtorami opernogo spektaklja “Tichij Don”» *Pravda*, ot 18 i, 1936. (ahora en: *Sovetskaja Muzyka*. Nº 2, 1936, p. 3)

<sup>15</sup> Editorial: «Sumbur vmesto muzyki: ob opere “Ledi Makbet Mcenskogo uezda” D. Šostakoviča» *Pravda*, 28 i, 1936. (ahora en: *Sovetskaja Muzyka* Nº 2, 1936, pp. 4–5)

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 4

<sup>17</sup> *Ibidem*. \* Se refiere a Vsevolod Emilevic Meyerhold (1874-1941) - dramaturgo y director de teatro ruso, (v. *infra*, n. 41).



literatura. D. Šostakovič ha llegado al extremo de utilizar el jazz! para expresar la pasión de sus héroes. Y la crítica musical, - refiriéndose a B. Asaf'ev e I. Sollertinskij - jurando en nombre del "realismo socialista", ha enaltecido el burdo naturalismo de Šostakovič.

«Monótona, representando a todos en su aspecto bestial - a comerciantes y al pueblo. Se representa a una depredadora-comerciante en calidad de 'víctima' de la sociedad burguesa, avanzando por medio de asesinatos a la riqueza y al poder. A la novela costumbrista de Leskov se le impone un sentido que no tiene. Y todo esto es burdo, primitivo y vulgar. La música grazna, retumba, jadea, y se ahoga para representar, de la manera más natural, las escenas de amor. Y este "amor" se unta en toda la ópera de la manera más vulgar.»<sup>18</sup>

Por todos los medios expresivos, - continúa "acertadamente" su autor - tanto musicales como dramáticos, D. Šostakovič trata de atraer la simpatía del público hacia las aspiraciones y actos burdos y vulgares de Katerina Izmajlova. La editorial de *Pravda* concluye este artículo, afirmando que si esta ópera ha tenido éxito en el extranjero, es por coquetear con los gustos depravados y neuróticos del auditorio burgués.

Nueve días después aparece en el diario oficial *Pravda* otro artículo similar, titulado: *La falsedad del ballet*.<sup>19</sup> En éste, la editorial hace otra devastadora crítica del ballet *Svetlyj ručej* [Claro Arrollo] de D. Šostakovič, cuyo argumento representaba la historia de una hacienda comunal del sur de Rusia (Kuban).

El comunicado de prensa de TASS con la conversación de los camaradas Stalin y Molotov, y la publicación de los dos artículos editoriales en *Pravda*, provocaron una avalancha de declaraciones y de artículos que corroboraban lo acertado de las críticas, y repudiando la obra de D. Šostakovič. Nadie debía quedarse callado. Esta era la manera de permanecer a salvo tras la línea política "correcta" en el frente musical.

Tras las publicaciones del 26 y 28 de enero de 1936, se realizó una asamblea general extraordinaria de la Unión de Compositores Soviéticos (SSK), publicando una resolución en el N° 2 de la revista *Sovetskaja Muzyka*.<sup>20</sup> Al mes siguiente, en el N° 3 de esta revista se publica la resolución del pleno ampliado de la Unión de Compositores Soviéticos de Leningrad.<sup>21</sup> En ambas resoluciones se reafirmaba la

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>19</sup> Editorial: «Baletnaja fal'sh» *Pravda*, ot 6 ii, 1936. (ahora en: *Sovetskaja Muzyka* N° 2, 1936, pp. 6-8)

<sup>20</sup> «Rezoljucija obščego sobranija kompozitorov i muzykovedov, prinjata 15/II 1936 g.» *Sovetskaja Muzyka*. N° 2, 1936. [dos páginas si número fueron introducidas, con una nota aclaratoria de la redacción - A. G.]

<sup>21</sup> «Rezoljucija rasširenogo plenuma pravlenija leningradskogo sojuza sov. kompozitorov.» *Sovetskaja Muzyka* N° 3, 1936, pp. 14-15.

lucha de todos los miembros de la Unión en contra de las excentricidades formalistas pequeño burguesas, y de las degeneraciones burdo-naturalistas reveladas en las obras de D. Šostakovič.

En el mismo N° 3 de *Sovetskaja Muzyka* se publicaron dos artículos más, ambos dedicados a la crítica de la ópera y el ballet de Šostakovič. El primero pertenecía al presidente de la SSK, N. Čeljapov, titulado: *Conclusiones de la discusión en el frente musical*.<sup>22</sup> El segundo de G. Chubov, *La lucha por el sincero arte realista!*<sup>23</sup> El artículo de Čeljapov era un resumen de las asambleas de la SSK de Moscú y Leningrad. El estenograma de las 35 ponencias de la sección moscovita de la Unión de Compositores Soviéticos se publicó en este mismo fascículo de *Sovetskaja muzyka*, titulado: *En contra del formalismo y la falsedad*.<sup>24</sup>

Con la excepción del compositor N. Mjaskovskij, prácticamente todos miembros de la Unión de Compositores de la sección de Moscú participaron: Čeljapov (presidente de la SSK); Poljanovskij; Lebedinskij (dirigente de la disuelta Asociación Rusa de Músicos Proletarios, RAPM); Seženskij; Knipper; Kabalevskij; Neuhaus (director del conservatorio de Moscú); Chavenson; Bruk; Belyj; Steinpress; Cemberdži; Krasin; Švarc; Žitomirskij; Sabo; Grinberg (de la revista *Arte Soviético*); Dovgjallo-Garbutz; Bogoslovskij; Okaemov; Ryžkin; Chrennikov; Brjusova; Ferman; Fere; Vinogradov; Gusman; Vasilenko; Kulakovskij; Veprik; Muradeli; Girinis; Neumark; Chubov; y Kel'dyš.

El tema central de estas discusiones era el comunicado de prensa de TASS del 18 de enero y los artículos publicados en *Pravda*, *Caos en lugar de música* y *La falsedad del ballet*. Todas las ponencias reafirmaban sobre lo correcto de las opiniones expresadas en estos dos artículos editoriales y condenaban unánimemente la obra de D. Šostakovič. Es interesante observar que ninguno de los ponentes se preguntaba por la autoría de los dos artículos, y éstos eran aceptados como el modelo a seguir, el camino "correcto" marcado por ningún compositor o musicólogo en concreto. Las discusiones transcurrieron entre reproches y señalamientos mutuos por no haberse realizado el suficiente trabajo sobre la crítica, y el haberse desviado del camino, incluyendo hasta la misma revista *Sovetskaja Muzyka* (órgano editorial de la SSK).

El formalismo y la influencia de la cultura musical burguesa de occidente, eran las acusaciones principales. En estas discusiones resurge la vieja lucha de clases en el frente musical, llevado a cabo por los ex-miembros de la Asociación Rusa de

<sup>22</sup> Čeljapov, N.: «K itogam diskussii na muzykal'nom fronte» *Sovetskaja Muzyka*. N° 3, 1936, pp. 3-9.

<sup>23</sup> Chubov, G.: «Borot'sja za pravdiyoe realističeskoe iskusstvo!» *Sovetskaja Muzyka*. N° 3, 1936, pp. 10-13.

<sup>24</sup> «Protiv formalizma i fal'si. Tvorčeskaja diskussija v moskovskom sojuze sovetkich kompozitorov.» *Sovetskaja Muzyka*. N° 3, 1936, pp. 16-60.

Músicos Proletarios (RAPM) en contra del formalismo, encabezado ahora por Šostakovič y los antiguos miembros de la Asociación de Música Contemporánea (ASM). Se inculpaba de formalismo directamente a Ščerbačëv, Sollertinskij, Ostrecov, Rabinovič, Mazel', y Asaf'ev. También se condenaba la influencia decadente de occidente, concretamente en la obra de Stravinskij, Hindemith, Krenek, Berg, Schönberg, Bartok, etc.

Varios de los ponentes que anteriormente habían escrito "positivamente" sobre la obra de Šostakovič, reconocían su error y rectificaban el rumbo hacia el destino "correcto". El camarada Kulakovskij por ejemplo, señalaba como responsable de esta nociva influencia de occidente a Igor' Glebov (seudónimo de B. Asaf'ev).

Kuljakovskij escribe:

«La caracterización apologética de los compositores contemporáneos de occidente apareció hace más de diez años. Todas estas caracterizaciones tendenciosas pertenecen a Igor' Glebov, dirigente y fundador de la ASM,\* - Sollertinskij era de hecho sólo una "correa de transmisión" de la influencia de Glebov. Cuando este tipo de propaganda directa de la música europea occidental ya no era posible, Glebov eligió el camino del "establecimiento" exclusivamente teórico de relación formal hacia la música. Su concepción formalista se desarrolló más o menos consecuentemente en su libro *La forma musical como proceso*, el cual hasta el momento ha permanecido sin ser desenmascarado.»<sup>25</sup>

En la mayoría de las ponencias, en una contradictoria mezcla de marxismo y patriotismo, resurge el sentimiento nacionalista proletario ruso. El occidente es el mal. Es necesario defender a la música soviética de la decadencia de occidente, del formalismo, del esteticismo y la innovación monstruosa, de la nociva influencia pequeño-burguesa, y de la depravación europeo-occidental. En la exposición de su lucha contra el formalismo, y en la defensa de la música soviética calificada de provinciana por el formalista I. Sollertinskij, el camarada Kel'dyš dirigió también su ataque contra Asaf'ev, responsabilizándolo de la nociva influencia de Stravinskij sobre Šostakovič.

Kel'dyš afirma:

«Nueve años atrás Glebov, en su *Libro sobre Stravinskij*, parece ser que arrojó la bandera de dirigirse al lenguaje musical del pueblo, y propuso a Stravinskij

---

<sup>25</sup> *Ibid.* Vystuplenie tov. Kulakovskogo. p. 51.

\* ASM, Asociación de Música Contemporánea, fundada por B. Asaf'ev en 1924 en Leningrad. Esta Asociación realizó una importante difusión de la obra de los compositores contemporáneos de Europa en los primeros años de la revolución. Cfr. García, A.: **Teoría de la Entonación. Sobre el Proceso de Formación de la Música en la Vida y Obra de Boris V. Asaf'ev (1884-1949)**. Tesis Doctorales, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música, <http://digitool-uam.greendata.es/R>. UAM, 2008, pp. 68-79.

precisamente en calidad de esta figura, el cual parecía que abriría el camino hacia este nuevo lenguaje. Con este mismo punto de vista se valoraba positivamente a la ópera de Šostakovič, en el cual el autor de hecho aparece como uno de los epígonos de Stravinskij.»<sup>26</sup>

El siguiente artículo de la avalancha de críticas en contra de Šostakovič, fue publicado en el N° 4 de *Sovetskaja Muzyka*, titulado: *La discusión creativa en Leningrad*,<sup>27</sup> de V. Ėchelson. El artículo era un resumen de las discusiones de la SSK de Leningrad, y que en esencia repetía todo lo ya antes dicho en Moscú, en una especie de interminable tema con variaciones.

Finalmente, en mayo de 1936 se publicaron en el N° 5 de *Sovetskaja Muzyka* los tres últimos artículos de la avalancha de repudio a la ópera *Lady Macbeth*. El primero de éstos del camarada L. Kulakovskij, titulado: *Anotaciones sobre las fuentes del formalismo*.<sup>28</sup> El segundo del camarada Rjazanov, titulado: *Las tareas del compositor soviético*.<sup>29</sup> Y sorpresivamente, el tercer artículo de B. Asaf'ev, titulado: *Cuestiones preocupantes*.

En las *Anotaciones sobre las fuentes del formalismo*, nuevamente el camarada L. Kulakovskij arremete contra Asaf'ev, diciendo:

«El triste papel de nuestra crítica en los elogios a la obra de Šostakovič, y con esto la desorientación del compositor, nos obliga ante todo recordar a la “plataforma creadora” de los ideólogos de la “Asociación de Música Contemporánea”, en la atmósfera en la cual creció tanto el mismo Šostakovič como su apologista - Sollertinskij. [...] Y es completamente natural que la evolución de los puntos de vista de la ASM, sea inseparable del análisis en la visión de su más grande ideólogo, Igor' Glebov, cuya actividad teórica en el curso de varios años, llevó claramente hacia la propaganda de la teoría formalista. El primer paso de la ASM, su “llamada a misa”, era como es sabido una apología abierta de la música de Krenek, Hindemith, Alban Berg, Casella y otros.»<sup>30</sup>

L. Kulakovskij dedica todo su artículo a la crítica del formalismo y a su principal ideólogo - Igor' Glebov (Asaf'ev). En un verdadero revoltijo teórico, Kulakovskij señala que el origen de las ideas sobre la forma musical de B. Asaf'ev, se encuentran en el energetismo de Ernst Kurth,<sup>31</sup> y que éste a su vez desarrolla su teoría formalista

---

<sup>26</sup> *Ibid.* Vystuplenie tov. Kel'dyša. p. 57.

<sup>27</sup> Ėchelson, V.: «Tvorčeskaja diskussija v Leningrad» *Sovetskaja Muzyka*. N° 4, 1936, pp. 5-15.

<sup>28</sup> Kulakovskij, L.: «Zametki ob istokach formalizma» *Sovetskaja Muzyka* N° 5, 1936, pp. 3-15.

<sup>29</sup> Rjazanov, P.: «Zadači sovetkogo kompozitora» *Sovetskaja Muzyka* N° 5, pp. 16-23.

<sup>30</sup> Kulakovskij, L.: «Zametki ob istokach formalizma» op. cit. pp. 3-4.

<sup>31</sup> Ernst Kurth (1886-1946) - musicólogo suizo. En 1908 E. Kurth se doctora por la U. de Viena con la tesis: *Der Stil der opera seria von Gluck bis zum Orfeo*. En 1912 escribe *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme* (Habilitationsschrift, U. von Berne, 1912; Berne, 1913) para su habilitación en la U. de

a partir de las ideas del musicólogo checo E. Hanslick.<sup>32</sup> Así, por medio de una cadena causal muy *sui generis*, Kulakovskij llega a la conclusión de que Asaf'ev es un epígono más de E. Hanslick. Un ¡hanslickiano soviético!

Al igual que en la publicación del estenograma de la sección moscovita de la Unión de Compositores, en el N° 5 de *Sovetskaja muzyka* también se publicó el estenograma de las 35 ponencias de la Unión de Compositores de Leningrad. El título era exactamente el mismo, *En contra del formalismo y la falsedad*.<sup>33</sup> Se publicaron las ponencias de: Kessel'man; Gladkovskij; Streicher; Dzeržinskij (autor de la ópera *Tichj Don*); Buchstein (director del Conservatorio); Tjulin; Michajlov; Šapiro (director del teatro Kirov); Pustyl'nik; Steinberg; Fardi; Kruc; Sollertinskij; Stein; Steinmann; Druskin; Rabinovič; Renzin (director de la Filarmonía); Kamenskij (director Unión de Compositores de Leningrad, LSSK); Gnesin; Levi; Budjakovskij; Cerneckij; Korsunskaja; Ginzburg; Vajnkop; Čulaki; Kušnarev; Zagurskij; Gruber; Gračëv; Zarickaja; Tomilina; y Gluch.

Estas discusiones se llevaron a cabo exactamente en el mismo tenor que las de Moscú. B. Asaf'ev no participó en las conferencias. Llama la atención la ponencia de I. Sollertinskij, que siendo acusado prácticamente por todos los miembros de la Unión de Compositores como el principal responsable de los "desvaríos" de Šostakovič por los elogios a su obra, lo primero que declara es estar absolutamente de acuerdo con la opinión expresada en los dos artículos editoriales de *Pravda*. Seguidamente, I. Sollertinskij hace un recuento de todo su pasado formalista y vanguardista, en donde finalmente reconoce que ha vivido en el error, y arrepintiéndose de sus pecados anarco-individualistas, se declara culpable.

Más adelante hace un análisis de *Lady Macbeth* diciendo:

«Yo en gran medida cerraba los ojos ante la particular patología que abarca a todo el arte expresionista en total, y lleva al rompimiento del tejido musical y hacia las opresiones histéricas, explosiones, gritos etc. en la obra del mismo Alban Berg. Aquí se encuentra una de mis más sustanciales errores, responsabilidad

Berne, publicada un año después. Dirigió el departamento de musicología en la U. de Viena hasta su muerte. En 1917 publica *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie* (Berne, 1917. 5te. 1956, trad. rus. Ewald, Z. Pod redakcij Asaf'eva, B. *Osnovy Linearnogo Kontrapunkta. Melodičeskaja polifonija Bach'a*. Moskva, Muz. Izd., 1931). y en 1920, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'* (Berne, 1920, trad. rus. *Romantičeskaja garmonija i eë krisis v "Tristan'e" Wagner'a*. M. Muzyka, 1975) Cfr. García, A.: **Teoría de la Entonación**, op. cit., pp. 314-15, 850-57; Fischer, Kurt von.: «Kurth, Ernst» **Grove Music Online** ed., L. Macy [Accessed 28-10-05] <http://www.grovemusic.com>

<sup>32</sup> Hanslick, Eduard (1825-1904) - musicólogo checo. Primer representante de la estética musical del positivismo. Su obra más importante fue, *Vom Musiklalisich-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig, Rudolph Weigel, 1854, trad. cast. **De la belleza en la música**. Madrid, Medina, 1912; 2ª **De lo bello en la música**. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947). Cfr. García, A.: **Teoría de la Entonación**, op. cit., pp. 799-812.

<sup>33</sup> «Protiv formalizma i fal'si. Tvorčeskaja diskussija v leningradskom sojuze sovetskich kompozitorov.» en: *Sovetskaja Muzyka*. N° 5, 1936, pp. 28-73.

que recaer completamente sobre mí y a la cual comprendí sólo hasta hace muy poco. La concepción de Alban Berg pasó a Ledi Makbet, ante todo por la línea del lenguaje histérico, paro-cismático y epiléptico... [...] De Berg a Sostakovic pasó la sexualidad, por cierto dada no en su aspecto erótico o frívolo, sino cubierta de una ropaje metafísico.»<sup>34</sup>

Con la publicación de los estenogramas de las ponencias de la Unión de Compositores Soviéticos, prácticamente todos los compositores y musicólogos de la Unión Soviética habían condenado la obra de D. Šostakovič, y con esto habían expiado sus culpas. El último en pronunciarse fue B. Asaf'ev.

«Ayer finalmente - afirma Sollertinskij - por primera vez escuché la respuesta clara y acabada de Asaf'ev. Yo personalmente, y como todos los musicólogos que se educaron en Leningrad, me considero a mí mismo discípulo de Asaf'ev.»<sup>35</sup>

La respuesta clara y acabada de B. Asaf'ev se escribió en el N° 5 de la revista *Sovetskaja muzyka*, en su artículo titulado: *Cuestiones preocupantes*.<sup>36</sup> En este insólito escrito que inicia, - al igual que todos los demás, - corroborando lo acertado en las opiniones de los dos artículos editoriales del diario oficial *Pravda*, B. Asaf'ev hace una crítica diametralmente opuesta a la de su anterior artículo de 1934, escrito precisamente para el estreno de la ópera.

Asaf'ev escribe:

«Los artículos editoriales de *Pravda* sobre el tema de la obra de Šostakovič del cual fueron la causa, - la ópera *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* y el ballet *Svetlyj ručej*, - descubrieron exactamente de manera justa y acabada las desviaciones enfermizas de nuestra realidad musical.»<sup>37</sup>

Obligado por las circunstancias políticas, Boris Asaf'ev realiza una devastadora crítica de la obra de Šostakovič, afirmando que estas desviaciones enfermizas significaban, en primer lugar, el alejamiento de la creación musical popular y la continuación de una actitud esteticista hacia la creación, vista solamente como un material etnográfico.

B. Asaf'ev señala en su artículo que ahora en la cultura socialista de masas, el compositor “debe” de observar la música del pueblo no como objeto de estudio, sino como un lenguaje vivo que refleje emocionalmente la vida social. Esta separación de la vida y del lenguaje vivo de la sociedad nos conduce, a pesar del gran talento

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, Vystuplenie tov. Sollertinskogo. pp. 41-42.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>36</sup> Asaf'ev, B.: «Volnujuščie voprosy» *Sovetskaja muzyka*, N° 5, 1936, pp. 24-27 (ahora en: **Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy.** t. V. Redakcionnaja Kollegija. Izd-vo Akademii Nauk SSSR, Moskva, 1957, pp. 116-119)

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 24.

del compositor, a nocivas desviaciones y al descenso en la valoración del propio compositor por la sociedad.

Para B. Asaf'ev, la cultura musical "burguesa occidental" es precisamente la que ha contaminado al talento soviético, por medio de la infiltración de su crisis ideológica. Como ejemplo, Asaf'ev cita la ópera *Wozzeck* de Alban Berg, que ha surgido de la sensación trágica de la realidad en las transformaciones expresionistas del tejido musical vivo, reflejando el sufrimiento humano y sin sentido de la cultura capitalista deshumanizada. Esta ópera de Alban Berg, - según Asaf'ev, - nos muestra lo indefenso de la intelectualidad musical pequeño burguesa de Europa occidental ante el avance del fascismo, y descubre la crisis no sólo de la conciencia personal del compositor burgués europeo-occidental, sino también la de toda su cultura. Y...

«...en relación con Šostakovič. Desde mi perspectiva, me parece que no sería una exageración afirmar que la mayoría de las personas que se relacionaron cautelosamente con su talento extraordinario, - apenas si escaparon a las insanas y peligrosas desviaciones de su creación, y sobre todo al cinismo, al burdo naturalismo y a su mofa. A mí personalmente siempre me impactó en Šostakovič la combinación de la personalidad de Mozart - en el buen sentido - en la superficialidad despreocupada del no muy joven "gusto", burdo y cruel, y los estados patológicos a cuenta del humanitarismo.»<sup>38</sup>

Después de esta incisiva caracterización de la personalidad de Šostakovič, Asaf'ev afirma que la ópera *Lady Macbeth* la había aceptado (¡tan sólo dos años antes!) con la misma admiración que se tiene ante un gran talento, pero de nuevo el espejismo de este talento cubrió su esencia. Rectificando su posición y declarándose víctima de este espejismo, ahora Asaf'ev declara:

«Pero ahora una y otra vez relejendo a "Ledi Makbet", siento en ésta, en comparación con el monstruoso y grotesco "juego de máscaras" en "Nos",\* la indudable aspiración del compositor por superar las pesadillas del pasado, con la creación de algo nuevo en su obra en el ideal femenino. A través de este ideal, a través del descubrimiento del sufrimiento profundo del alma femenina, Sostakovic indudablemente buscó una salida hacia el relleno emocional de su música. El drama cotidiano le proporcionó el impulso, pero al mismo tiempo el aspecto sumamente cruel de la mentalidad pequeño burguesa rusa, lo sedujo a mostrar burda y naturalistamente el fenómeno de la humillación mutua, una especie de círculo vicioso en donde la violación se transmite por rangos - de arriba abajo. Katerina - la comerciante de los tres primeros actos - con trabajo redime su conducta con la música del IV acto, en donde el compositor "arroja"

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 26.

\* Se refiere a la primera ópera de Šostakovič, *La nariz*, sobre la obra homónima de Nikolaj V. Gogol. [A. G.].

sobre ella toda su más sincera simpatía. Pero nadie se decide indicar a Šostakovič que la superación de las pesadillas, y de la violación mostrando la violencia naturalistamente, es ajena a la creación artística soviética.»<sup>39</sup>

Está claro que B. Asaf'ev no podía permanecer callado, como tampoco indicarle a Šostakovič lo que es ajeno a la creación artística soviética. Y de haber permanecido callado, significaba afrontar al poder y asumir las consecuencias. Cabe recordar que tan sólo hacía un año había cometido el "error" de publicar su artículo *La Lírica de "La Dama de Picas"*,<sup>40</sup> dedicado a la puesta en escena de la ópera de Čajkovskij en el *Malyj Opernij Teatr* de Leningrad, por el director de escena Vsevolod E. Meyerhold. Esta escenificación levantó en su momento una oleada de críticas similar a la de *Lady Macbeth*. Es por eso que B. Asaf'ev necesitaba deslindarse tanto de Sostakovic como de Meyerhold, y la mejor manera de hacerlo era demostrar su "lealtad" de clase, enlistándose como todos lo habían hecho, en el "frente musical" contra el formalismo de occidente.

Al año siguiente del juicio político contra D. Šostakovič, el director del departamento de Agitación y Propaganda del Partido, Platon Keržencev, publicó en el diario oficial *Pravda* un artículo titulado: *Un teatro extranjero*, en el que se atacaba directamente V. Meyerhold. Dos años más tarde V. Meyerhold es arrestado por cargos de espionaje, y bajo tortura, es obligado a confesar y declararse culpable de actividad anti-soviética, espionaje, y trotskismo. Estas acusaciones se basaban en una supuesta entrevista de V. Meyerhold con el hijo de Lev Trotskij en París. En enero de 1940 Meyerhold escribe una apelación que le fue denegada. El 1 de febrero de 1940 es sentenciado a muerte y ejecutado al día siguiente. Solo quince años después Meyerhold es rehabilitado.<sup>41</sup>

Uno de los aspectos más interesantes de *Cuestiones preocupantes*, es quizás el paralelismo que inconscientemente B. Asaf'ev realiza entre la musicología rusa y la alemana. Nos referimos al párrafo en el que describe el destino de sus colegas alemanes, escribiendo de nuevo proféticamente:

«La ópera de Berg, surgida de la sensación trágica de la realidad y desarrollada en las transformaciones expresionistas del tejido musical vivo, refleja el absurdo sufrimiento humano entre las mordazas de una cultura capitalista deshumanizada, y descubre *la impotencia de la intelectualidad musical pequeño burguesa europeo occidental ante el avance del fascismo*. Esto reveló la crisis no

---

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Asaf'ev, B.: «Lirika "Pikovej damy"» *Sovetskoe iskusstvo*, 11. I. 1935 (ahora en: **Ob Opere. Izbrannye Stat'i**. Leningrad «Muzyka» 1985, pp. 214-218).

<sup>41</sup> Cfr. Fitzpatrick, S.: «The Emergence of Glaviskusstvo. Class war on the cultural front, Moscow, 1928-29» *Soviet Studies*, Vol. 23, N° 2. (Oct., 1971), pp. 246-49; G. G.: «Meyerhold and Stanislavsky. Art and Politics in the **Russian Theatre** (1898-1940)» Russian Theater Website <rutheater.home.att.net/stana.htm> [Accessed 07/04/05].



solamente de la conciencia individual del compositor burgués, sino de toda la cultura musical europea occidental en toda su crudeza.»<sup>42</sup>

Ahora podemos afirmar que también la impotencia de la intelectualidad (*intelligencija*) rusa ante el avance del estalinismo, reveló la crisis no solamente de la conciencia individual del compositor y el musicólogo soviético, sino de toda la cultura rusa. El miedo a ser la víctima y los prejuicios nacionalistas alimentaron al régimen. Era un círculo de horror, y las purgas continuarían.

Pocos años después Igor' Stravinskij publica en París "*Poétique musicale*" (1945), en el que critica la concepción *gorkiana* del "realismo socialista" y los procesos en contra de los compositores soviéticos. En su análisis sobre el proceso de la composición musical, Stravinskij escribe:

«El hombre moderno está en camino de perder el conocimiento de los valores y el sentido de las relaciones. [...] de un lado se tiende a apartar el espíritu de lo que yo llamaría la alta matemática musical para rebajar la música a aplicaciones serviles y vulgarizarla acomodándola a las exigencias de un utilitarismo elemental, tal como veremos luego al estudiar la música soviética»<sup>43</sup>

Stravinskij afirma que "rebajar la música a aplicaciones serviles, y vulgarizarla acomodándola a las exigencias de un utilitarismo elemental", sirve únicamente para satisfacer a la masa de trabajadores que exigen una música simple y comprensible, de melodías populares del pueblo y del folklore.

Desconociendo la realidad de los procesos internos de represión moral y física en contra de los músicos y musicólogos soviéticos, I. Stravinskij afirma con ligereza que la *intelligencija soviética* pretendió atribuirle a la música un papel y un sentido totalmente extraño a su verdadera misión. Pero además de su crítica sin distinción a la *intelligencija soviética*, Stravinskij critica la política cultural del estado, afirmando que...

«...la segunda intervención de Stalin se relaciona justamente con la música. Fue suscitada por los escándalos que provocó la ópera de Shostakóvich *Lady Macbeth de Mzensk*, sobre un asunto de Léskoff, y su ballet *El límpido arroyo*, sobre temas *koljosianos*. La música de Shostakovich y los motivos de sus composiciones fueron severamente juzgados, puede que no del todo erróneamente, esta vez. Se les tachó, entre otras cosas, de formalismo decrépito. [...] Hay que decir que esta guerra contra la música llamada difícil tenía sus motivos.»<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Asaf'ev, B.: «Volnujuščie voprosy» op. cit., p. 25. [cursivas mías]

<sup>43</sup> Stravinsky, I.: *Poétique musicale*. París, Janin, 1945 (trad. cast. Grau, E. *Poética Musical*. Madrid, Taurus, 1977) p. 51.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

Por motivos políticos y sociales, - continúa Stravinskij, - la *intelligenciya soviética* rompió bruscamente con el constructivismo y el futurismo, para abrirse camino en la "simplificación", por un nuevo populismo y el folclore.

«El éxito del compositor Dzerjinsky, apoyado por la aprobación personal de Stalin, [...] revelaron esta tendencia hacia el folklore, que se dijo ser nueva, pero que en realidad era cosa familiar desde hace mucho tiempo a la música rusa; tendencia que persiste hasta hoy. Intencionalmente, no me detengo en las obras y en las actividades de compositores que ya se habían revelado y formado antes de la revolución y que no han sufrido después ninguna evolución notable (por ejemplo, Miaskowsky, Stéinberg y otros que no son sino continuadores de las escuelas de Rimsky-Korsákoff y de Glazúnov). Se pretende hoy en Rusia que los nuevos auditores de la masa exigen una música simple y comprensible. La consigna para todas las artes es el "realismo socialista".»<sup>45</sup>

Stravinskij realiza una clara distinción entre los compositores de la escuela de Rimskij-Korsakov (su escuela), Steinberg, Glazunov, e incluso a N. Mjaskovskij, y los compositores populistas, caracterizando a éstos como el fundamento del "realismo socialista" en la música. No obstante, al igual que muchos otros musicólogos de occidente, Stravinskij identifica solamente al simplismo de la canción de masas de los "músicos proletarios", como la base única del realismo socialista, sin tomar en cuenta el ideal *gorkiano*, que señalaba a la herencia de los compositores clásicos rusos como la base a-política y a-crítica necesaria, para la música en una nueva sociedad sin clases.

Cincuenta años después del caso *Lady Macbeth*, durante la *perestrojka* y la *glasnost'*, se publicó en la revista *Sovetskaja Muzyka* un artículo dedicado a explicar dichos acontecimientos. Su autor, Grigorij Golovinskij, señala que fundamentalmente en esos años se exigía del arte la creación idealizada de un modelo de la realidad contemporánea soviética, para llevar este modelo a la conciencia del lector, del espectador, y del escucha.

«Es completamente irrelevante que este modelo ideal fuera infinitamente lejano de la vida real del país, con su devastada existencia de servidumbre y de hambre, con el catastrófico déficit de vivienda en las ciudades, con la amenazante tragedia de nuevos procesos de represión masiva, con su cada vez más clara conciencia de la mentira oficial de desfile. El modelo debería inducir: la vida y el ahora es excelente, el mañana será aún mejor, nuestras carencias - dificultades - son temporales y fácilmente superables. Así fue el "pedido social", y la respuesta a éste no se hizo esperar... Este modelo radiante de realidad idealizada, el cual el

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 110-112.

arte estaba obligado a llevar al pueblo soviético, debería ser percibido y asimilado inmediatamente y por todos. De aquí surge la especial inquietud por su acceso generalizado, por la fácil asimilación del “alimento artístico”.»<sup>46</sup>

Todos estos métodos de control que se formaron durante los años treinta, finalmente constituyeron en el sistema administrativo de la Unión Soviética de los años siguientes (la burocracia soviética). Las exigencias del partido a los artistas para crear obras que reflejaran la vida del pueblo soviético, resultaron ser completamente contradictorias, ya que pedían reflejar una realidad idealizada, un “realismo socialista” inexistente. Esta fue una de las llaves de manipulación ideológica del partido sobre el pueblo soviético, y la imagen del enemigo formaba parte de ésta: la “decadencia burguesa”; el capitalismo en constante “crisis”; la música formalista de occidente; ¡el jazz! norteamericano que pudre las mentes de los sanos ciudadanos soviéticos; y el mal que asecha constantemente. Solo la bella realidad soviética debía ser representada en las obras de los grandes artistas soviéticos.

Es evidente que el ideal *gorkiano* del “realismo socialista” resultó ser una estética de maquillaje, decorativa. Una estética musical que pretendía enmascarar la realidad con declaraciones sobre un socialismo inexistente. Una estética que quería mostrar los contornos de un futuro comunista que se imaginaba ya en el presente, en cada hecho diario de una realidad impuesta por decreto. El socialismo utópico en un solo país, en donde las contradicciones se dan tan sólo entre el pasado y el presente, entre la Unión Soviética y un occidente amenazante y en constante crisis. La música soviética debería de reflejar únicamente la bella y armoniosa realidad del pueblo soviético, por medio de bellas melodías populares basadas en las tradiciones del arte musical clásico ruso del siglo XIX, y no representar a la decadencia burguesa de occidente, “barbarizando” al oído por medio de caóticos efectos y ruidosas manchas de asonancias.

## BIBLIOGRAFÍA

### LITERATURA:

Asaf'ev, B.: «O tvorčestve Šostakoviča i ego opere “Ledi Makbet”» en: **Ledi Makbet Mcenskogo uezda**. Sb. L. Gos. Akad. Malogo opernogo teatra. L., 1934, pp. 27-31 (ahora en: **Ob Opere. Izbrannye Stat'i**. L. Pablova-Ar'enina. ed. Leningrad, «Muzyka» 1976, pp. 310-319).

Asaf'ev, B.: «Volnujušie voprosy» *Sovetskaja muzyka*, N° 5, 1936, pp. 24-27 (ahora en: **Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy**. t. V. Redakcionnaja Kollegija. Izd-vo Akademii Nauk SSSR, Moskva, 1957, pp. 116-119).

---

<sup>46</sup> Golovinskij, G.: «Tak čto že proizošlo v 1948 godu?» *Sovetskaja Muzyka*, N° 8, 1988, p. 31.

- Asaf'ev, B.: «Lirika "Pikovoj damy"» *Sovetskoe iskusstvo*, 11. I. 1935 (ahora en: **Ob Opere. Izbrannye Stat'i**. Leningrad «Muzyka» 1985, pp. 214-218.
- Čeljapov, N.: «K itogam diskussii na muzykal'nom fronte» *Sovetskaja Muzyka*. N° 3, 1936, pp. 3-9.
- Chubov, G.: «Borot'sja za pravdivoe realističeskoe iskusstvo!» *Sovetskaja Muzyka*. N° 3, 1936, pp. 10-13.
- Ėchelson, V.: «Tvorčeskaja diskussija v Leningrad» *Sovetskaja Muzyka*. N° 4, 1936, pp. 5-15.
- Editorial: «Beseda tovaričej stalina i molotova s avtorami opernogo spektaklja "Tichij Don"» *Pravda*, ot 18 i, 1936 (ahora en: *Sovetskaja Muzyka*. N° 2, 1936, p. 3).
- Editorial: «Sumbur vmesto muzyki: ob opere "Ledi Makbet Mcenskogo uezda" D. Šostakoviča» *Pravda*, 28 i, 1936 (ahora en: *Sovetskaja Muzyka* N° 2, 1936, pp. 4-5).
- Editorial: «Baletnaja fal'sš» *Pravda*, ot 6 ii, 1936. (ahora en: *Sovetskaja Muzyka* N° 2, 1936, pp. 6-8).
- Emerson, C.: «Back to the future: Shostakovich's revision of Leskov's "Lady Macbeth of Mtsensk District"» *Cambridge Opera Journal*, Vol. 1, N° 1. (Mar., 1989), pp. 60-62.
- Fay, L.: «Lady Macbeth of the Mtsensk District» **Grove Music Online** ed. L. Macy. [Accessed 12-05-06] <[http:// www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)>
- Fitzpatrick, S.: «The Emergence of Glaviskusstvo. Class war on the cultural front, Moscow, 1928-29» *Soviet Studies*, Vol. 23, N° 2. (Oct., 1971), pp. 246-49.
- García, A.: **Teoría de la Entonación. Sobre el Proceso de Formación de la Música en la Vida y Obra de Boris V. Asaf'ev (1884-1949)**. Tesis Doctorales, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música, <http://digitool-uam.greendata.es/R>. UAM, 2008.
- Golovinskij, G.: «Tak čto že proizošlo v 1948 godu?» *Sovetskaja Muzyka*, N° 8, 1988, pp. 29-37.
- Kulakovskij, L.: «Zametki ob istokach formalizma» *Sovetskaja Muzyka* N° 5, 1936, pp. 3-15.
- Leskov, N.: «Ledi Makbet Mcenskogo uezda» en: **Sobranie sočinenij**, I. Moskva, 1956

Ostretsov, A.: «"Ledi Makbet Mcenskogo uezda": opera D. Šostakoviča» *Sovetskaja muzyka* N° 6, 1933, pp. 9–32

Rjazanov, P.: «Zadači sovetskogo kompozitora» *Sovetskaja Muzyka* N° 5, pp. 16-23.

Sollertinskij, I.: «Ledi Makbet Mcenskogo uezda: opera Šostakoviča» en: **Ledi Makbet Mcenskogo uezda**. Sb. L. Gos. Akad. Malogo opernogo teatra. L., 1934, pp. 20–25.

Strawinsky, I.: **Poétique musicale**. París, Janin, 1945 (trad. cast. Grau, E. **Poética Musical**. Madrid, Taurus, 1977)

Šostakovič, D.: «Moe ponimanie "Ladi Makbet"» en: **Ledi Makbet Mcenskogo uezda**. Sb. L. Gos. Akad. Malogo opernogo teatra. L., 1934, pp. 1-7.

## DOCUMENTOS

«Rezoljucija obščego sobranija kompozitorov i muzykovedov, prinjata 15/II 1936 g.» *Sovetskaja Muzyka*. N° 2, 1936, [s. pág.]

«Rezoljucija rasshirennogo plenuma pravlenija leningradskogo sojuza sov. kompozitorov.» *Sovetskaja Muzyka* N° 3, 1936, pp. 14-15.

«Protiv formalizma i fal'si. Tvorčeskaja diskussija v moskovskom sojuze sovetskich kompozitorov.» *Sovetskaja Muzyka*. N° 3, 1936, pp. 16-60.

«Protiv formalizma i fal'si. Tvorčeskaja diskussija v leningradskom sojuze sovetskich kompozitorov.» en: *Sovetskaja Muzyka*. N° 5, 1936, pp. 28-73.

---



---