

Ares Yebra, Javier

Pensar la música. Fuentes y elementos para una propuesta en Pierre Souvtchinsky

Think about music. Sources and elements for a proposal in Pierre Souvtchinsky

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXXII, N° 32, 2018

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Ares Yebra, Javier. “Pensar la música : fuentes y elementos para una propuesta en Pierre Souvtchinsky” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 32, 32 (2018). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=pensar-musica-fuentes-elementos> [Fecha de consulta:.....]

■ PENSAR LA MÚSICA. FUENTES Y ELEMENTOS PARA UNA PROPUESTA EN PIERRE SOUVTCHINSKY

JAVIER ARES YEBRA

Universidad de Vigo (España)

javieraresyebra@gmail.com

RESUMEN

Relegado hasta hace pocos años a un segundo plano en la escena cultural del siglo XX, el nombre de Pierre Souvtchinsky ha pasado largo tiempo inadvertido en las investigaciones musicales y filosóficas. Las escasas referencias a su trabajo nos han llegado principalmente a partir de su participación junto a Roland-Manuel en la *Poética musical* de Igor Stravinsky y, todavía en menor medida, por alusiones a su escrito sobre “La noción del tiempo y la música”. En la primera parte de este artículo se presentan las fuentes y apuntes biográficos más importantes para transitar su obra y su biografía. En la segunda, se lleva a cabo un análisis de los principales elementos convocados en su interpretación del fenómeno musical.

Palabras clave: Souvtchinsky, Stravinsky, poética musical, experiencia, *chronos*.

THINK ABOUT MUSIC. SOURCES AND ELEMENTS FOR A PROPOSAL IN PIERRE SOUVTCHINSKY.

ABSTRACT

16 Relegated until a few years ago to a second plane in the cultural scene of the XX century, the name of Pierre Souvtchinsky has been long time unnoticed in musical and philosophical research. The few references to his work have come mainly from his participation with Roland-Manuel in the *Poetics of music* by Igor Stravinsky and, even less, by allusions to his writing about “The notion of time and music”. In the first part of this article we present the most important biographical sources and biographical notes to explore his work. In the second, an analysis of the main elements convened in their interpretation of the musical phenomenon is carried out.

Keywords: Souvtchinsky, Stravinsky, poetics of music, experience, *cronos*.



Introducción

La historia del pensamiento occidental ofrece numerosos intentos de encontrar un sentido al fenómeno musical. Es conocida la anécdota, señalada entre otros por George Steiner, en la que se le preguntó a Robert Schumann acerca del significado de una de sus composiciones después de haberla interpretado. En lugar de responder, el maestro alemán se sentó de nuevo al piano y la interpretó por segunda vez. Este breve relato vale para ejemplificar que el hecho de pensar el fenómeno musical plantea de por sí una dificultad que podemos sintetizar en lo siguiente: la música es, ante todo, una ‘experiencia’.

En un sentido general, la experiencia que proporciona la música despierta en nosotros –como en la anécdota de Schumann–, una profunda curiosidad. Nos interrogamos entonces sobre el significado particular de tal o cual composición. También son numerosas las aproximaciones que han centrado su esfuerzo en definir el propio concepto de música con esta curiosidad como telón de fondo. De la *scientia bene modulandi* de San Agustín a los aforismos de Emil Cioran, pasando por el “lenguaje de los bienaventurados en toda la eternidad” de Johann Matthesson, la definición del con-

cepto musical constituye uno de los problemas metodológicos a la hora de pensar la música. Llevar a cabo esta tarea difiere, lógicamente, de cómo se aborda la cuestión desde la práctica musical. Nos situamos, entonces, ante dos órdenes diferentes de reflexión. A esta primera dificultad metodológica hay que añadir otras complejidades relativas a su identidad, sus límites y fundamentos, su relación con el silencio, las emociones, o sus efectos y su papel en la sociedad, entre otras.

Entonces, ¿qué puede aportar una nueva reflexión sobre la particular naturaleza de la música? Y sobre todo ¿qué nos impulsa a insistir en ello? El enriquecimiento del campo teórico afecta directamente a los procesos de los que nos valemos para componer, escuchar o interpretar una obra musical. Ante la propuesta de una revisión metodológica, el filósofo Pierre Souvtchinsky¹ adquiere un interés notable a la hora de pensar el fenómeno musical. El pensamiento musical de Souvtchinsky combina principios procedentes de ámbitos diversos y, como veremos, privilegia la idea de la música como experiencia, sugiriendo al mismo tiempo la lectura de cada obra musical como una microhistoria de la música que resuelve de un modo determinado una serie de problemáticas comunes. Sus aportes al estudio de la noción musical del tiempo constituyen además una herramienta ineludible para abordar el pensamiento musical contemporáneo².

Prolongando algunos aspectos suscitados a partir de una reciente tesis doctoral³, este texto materializa parte de un largo itinerario previo dedicado a Souvtchinsky. En las páginas que siguen retomo la figura de este filósofo, amigo entre otros de Igor Stravinsky, Pierre Boulez o Serguei Prokofiev, para concentrarme en los elementos de los que se sirve en su búsqueda del sentido del arte musical. La pregunta a la que intentaré contestar aquí es la siguiente: ¿Qué particularidades aporta Souvtchinsky a este debate? ¿Qué supone para él la experiencia de la música?

Fuentes y estudios relativos a Pierre Souvtchinsky

A la hora de estudiar el pensamiento musical de Pierre Souvtchinsky, existe un doble obstáculo que tiene que ver con la dispersión y accesibilidad de las fuentes. Sus artículos, escritos fundamentalmente en ruso y francés, aparecieron en diversas publi-

¹ Respetando en cada referencia bibliográfica la ortografía elegida, opto por la forma «Pierre Souvtchinsky», y no la terminada en «in», por ser la empleada por el propio autor en su correspondencia y en su tarjeta personal (ver fig. 1 y 2).

² Las contribuciones de Souvtchinsky al campo de la filosofía de la música alcanzan una mayor relevancia debido a la utilización de sus postulados por parte de Stravinsky en el proyecto de la *Poética musical*, cuestión que expondré a lo largo de este artículo. Para una ampliación: ARES YEBRA, J., 2014: 90-120 y 2017; DUFOUR, V., 2003: 373-392, 2004 y 2006: 213-245.

³ ARES YEBRA, J., 2017.

caciones y revistas periódicas⁴. Algunas de ellas habían sido fundadas por el propio Souvtchinsky o contaron con su presencia en calidad de editor. Su correspondencia con numerosos escritores, poetas y compositores conforma otra parte importante de fuentes relativas a su vida y su pensamiento. Este material se encuentra actualmente en varios archivos: el *Fondo Souvtchinsky* de la Biblioteca Nacional de Francia en París, la *Colección Igor Stravinsky* de la Fundación Paul Sacher⁵ o el *Legado Souvtchinsky*⁶. Tras su fallecimiento en 1985, comenzaron a aparecer diversos trabajos de investigación y se publicaron algunos escritos que hasta entonces permanecían inéditos. A continuación me referiré en orden cronológico a los más importantes.

En 1990, producto de su trabajo con los archivos personales de Souvtchinsky, Éric Humbertclaude publica *(Re)leer a Souvtchinsky*⁷, una selección de 24 textos del filósofo ruso. Dedicada a su viuda, Mariana Souvtchinsky, resulta una publicación importante por varios motivos. En primer lugar, encontramos 5 escritos inéditos de Souvtchinsky. Para la edición de estos textos, Humbertclaude contó con el aporte de Suzel Duval, cantante y colaboradora de Souvtchinsky, decisivo para esclarecer su contexto de producción. En segundo lugar, porque representa la primera recopilación de escritos de Souvtchinsky, 19 de los cuales son artículos rusos traducidos por vez primera al francés o textos en francés ya publicados.

Sin constituir un estudio monográfico, otros autores han aportado investigaciones de aspectos puntuales sobre Souvtchinsky, como Jesús Águila en su libro *El Domaine Musical. Pierre Boulez y veinte años de creación contemporánea*⁸, una investigación publicada en 1992 en la que analiza, entre otras cuestiones, la participación de Souvtchinsky en los conciertos organizados a través del *Domaine musical*, publicación a la que haré referencia más adelante.

Los trabajos de Valérie Dufour son una referencia fundamental para estudiar la figura de Souvtchinsky, sobre todo en su conexión con Stravinsky a partir de la *Poética musical*. En 2003 y 2004 respectivamente, Dufour publica los artículos “La «Poétique musicale» de Stravinsky. Un manuscrito inédito de Souvtchinsky”⁹ y “De Stravinsky a Souvtchinsky. Tema y variaciones sobre la *Poética musical*”¹⁰. En ellos se publica por vez primera el manuscrito que Souvtchinsky dedicó a diseñar las conferencias pro-

⁴ En este artículo me centraré sobre todo en sus textos sobre música, escritos principalmente en francés.

⁵ Desde 1983, los archivos personales de Souvtchinsky sobre Stravinsky –cartas, fotografías, y otros materiales– se encuentran depositados en esta Fundación ubicada en Basilea.

⁶ Dirigido por la Prof. Dr^a. Yolanda Espiña, que me ha facilitado la consulta de algunos documentos parcial o totalmente inéditos, el *Legado Souvtchinsky* (título provisional) se encuentra actualmente en proceso de catalogación. En lo sucesivo, me referiré a este fondo documental como *L.S.*

⁷ HUMBERTCLAUDE, É. (ed.), 1990.

⁸ AGUILA, J., 1992.

⁹ DUFOUR, V., 2003: 373-392.

¹⁰ DUFOUR, V., 2004.

nunciadas por Stravinsky en Harvard durante el curso 1939-1940, posteriormente denominadas *Poética musical*.

También en 2004 aparece *Un siglo de música rusa (1830-1930). Glinka, Musorgsky, Tchaikovsky y Stravinsky*¹¹, único proyecto de libro en el que trabajó Souvtchinsky, desarrollado entre 1944 y 1945. Editado por Frank Langlois, incluye un prefacio de Pierre Boulez y una presentación centrada principalmente en el periplo vital de Souvtchinsky a partir de sus etapas en San Petersburgo, Moscú, Sofía, Kiev y París.

En 2006 aparece el libro colectivo *Pierre Souvtchinsky. Cuadernos de estudio* bajo la dirección de Éric Humbertclaude¹², con tres contribuciones inéditas. En “Pëtr Suvckinskij (1892-1985)”, Konrad Walterskirchen presenta una biografía del filósofo hasta 1930 empleando principalmente fuentes rusas¹³. En el segundo texto, “Souvtchinsky y Prokofiev”, Elena Poldiaeva plantea como punto de partida la correspondencia de Souvtchinsky con el compositor, aportando interesantes datos biográficos a partir del análisis de su intercambio epistolar¹⁴. En el tercer estudio, “El estremecimiento del tiempo: Pierre Souvtchinsky, el eurasiatismo y la estética de la modernidad”¹⁵, Serge Glebov problematiza el contexto histórico en el que surge el *eurasianismo* y delinea el papel de Souvtchinsky en esta corriente de pensamiento¹⁶. El libro cierra con una breve nota en la que Humbertclaude aporta sugerentes reflexiones sobre el pensamiento de Souvtchinsky.

En el mismo año, Valérie Dufour publica el libro *Stravinsky y sus exégetas (1910-1940)*, que incluye un capítulo en el que analiza la propuesta de Souvtchinsky sobre la figura

¹¹ LANGLOIS, F. (ed.), 2004.

¹² HUMBERTCLAUDE, É. (dir.), 2006.

¹³ WALTERSKIRCHEN, K., 2006: 1-125.

¹⁴ POLDIAEVA, E., 2006: 127-163.

¹⁵ GLEBOV, S., 2006: 162-223.

¹⁶ La bibliografía sobre el *eurasianismo* es abundante y demostrativa de su importancia dentro de la historia y los debates intelectuales rusos (por citar algunos ejemplos, LARUELLE, M., 1999; SHLAPENTOKH, D., 2007; BASSIN, M.; GLEBOV, S.; LARUELLE, M. (eds), 2015; GLEBOV, S., 2018). Contestatario del positivismo imperante en la época, el eurasiatismo esgrime esencialmente una especificidad histórico-cultural que se nutre de las tradiciones eslavo-rusa, bizantina y turca, entre otras. Se funda en una concepción histórica que niega categóricamente la existencia de una cultura universal que, en opinión de los eurasiáticos, pretende dividir el mapa sociocultural del mundo en pueblos civilizados y no civilizados. El eurasiatismo rechaza el eurocentrismo cultural e histórico proponiendo, en lugar de un único centro generador de cultura, la existencia de una multiplicidad de polos de atracción, centros y puntos focales. El tópico *Eurasia* está muy presente en los escritos de Souvtchinsky, ya sea explícita (SOUVTCHINSKY, P., 1926 y 1928) o implícitamente (SOUVTCHINSKY, P., 1953). Junto a Nikolay Trubetskoy, Petr Savitsky y Roman Jakobson, Pierre Souvtchinsky tuvo un destacado papel en la conformación de esta corriente de pensamiento, y fomentó las ideas eurasiáticas a través de la fundación de revistas y la edición de publicaciones especializadas. Salvo algunas aportaciones puntuales (LEVIDOU, K., 2013: 203-229; GLEBOV, S., 2006: 162-223) se percibe una escasa atención al papel de Souvtchinsky en el movimiento eurasiático y al análisis de estas ideas en sus escritos.

de Stravinsky¹⁷, especulando acerca de las causas que explicarían la escasa atención prestada a su influencia en el pensamiento del compositor. Se ocupa, además, de otras cuestiones como el papel de lo eurasiático en Souvtchinsky, la importancia de Stravinsky en su pensamiento y del libro *Un siglo de música rusa*, entre otros. Dufour consagra la última parte del libro a la *Poética musical*, páginas que constituyen uno de los análisis más completos sobre este texto.

20

En 2011, Irina Akimova publica *Pierre Souvtchinsky: Viaje de un Ruso fuera de la frontera*, a partir de una investigación doctoral previa¹⁸ estructurada en tres partes. La primera, “Vida social. Carrera de fundador, de organizador y de crítico musical”, expone el papel de Souvtchinsky en la sociedad de San Petersburgo, los años de París, el desarrollo de su carrera y las grandes amistades y proyectos de colaboración con Stravinsky, Prokofiev o Miaskovsky. La segunda parte se ocupa de “Los grandes temas de reflexión de Souvtchinsky”, los compositores de la escuela rusa y sus reflexiones sobre la música contemporánea. Por último, en la tercera parte, Akimova emprende un “Análisis de su pensamiento: fundamentos, influencias, estilo de sus escritos y herencia de los mismos”.

En 2012, Éric Humbertclaude publica *La libertad en la música (Beethoven, Souvtchinsky, Boulez)*¹⁹, donde realiza una edición bilingüe –ruso y francés– de pasajes de 34 textos rusos de Souvtchinsky. Esta publicación aporta además un primer inventario de sus escritos. Humbertclaude plantea también una división de la producción del filósofo en tres tiempos: 1) En Rusia. Ruso y músico, hasta 1919; 2) En el exilio: ser músico en Eurasia (1921-1981 y 3) Retorno a la casa Eurasia (1982-1985)²⁰.

En 2014, publiqué “El manuscrito de Souvtchinsky y la *Poética musical*: sobre el concepto de tiempo en el pensamiento estético de Igor Stravinsky”²¹, primer escrito en español dedicado a Souvtchinsky, en el que se analiza su participación en el origen y diseño de la *Poética*, y se muestra la utilización que hace Stravinsky de algunos de sus conceptos fundamentales.

¹⁷ DUFOUR, V., 2006: 51-86.

¹⁸ AKIMOVA, I., 2011.

¹⁹ HUMBERTCLAUDE, É., 2012.

²⁰ HUMBERTCLAUDE, É., *op. cit.* pp. 31-44.

²¹ ARES YEBRA, J., 2014: 95-120. Este artículo materializó un trabajo de investigación realizado en el marco del Máster en Investigación en Comunicación de la Universidade de Vigo (curso 2011-2012), con el título *Las fuentes del pensamiento musical de Igor Stravinsky: la Poética musical*.

Apuntes biográficos

Pierre Souvtchinsky nació el 17 de octubre de 1892 en San Petersburgo²². Hijo de una familia acomodada, su periplo vital transcurrió principalmente entre las ciudades de San Petersburgo, Sofía, Berlín y París. Sus primeros conocimientos sobre música llegaron probablemente a través de su madre, cantante que frecuentó círculos musicales cercanos a Chaikovsky²³. Posteriormente amplió su educación pianística con Félix Blumenfeld²⁴. En 1907 y 1908 estudió en el Instituto Tenichev de San Petersburgo, al que también asistían Osip Mandelstam o Vladímir Nabokov. No existen elementos suficientes que demuestren si Souvtchinsky cursó algún tipo de estudio universitario, pero su formación, educación y entorno indican que probablemente este hecho sí se produjo. Otro aspecto a considerar en su formación musical fue su relación con el canto, que incluyó la creación en 1912 de una coral con Aleksandr Kastalsky.

En torno a 1910 surgieron en Rusia importantes movimientos artísticos y literarios. La poesía vivió un momento de gran esplendor con los acmeístas²⁵ –Ana Ajmatova, Osip Mandelstam–, los futuristas –Elena Guró o Vladímir Mayakovsky– y la línea más simbolista, con Aleksandr Blok, Leonid Andreiev o Maxim Gorki. La literatura y la poesía pronto comenzaron a desarrollar junto a la música un papel decisivo en el pensamiento de Souvtchinsky²⁶. La Revolución Rusa de 1917, a la que se sumaron otros acontecimientos como la *Grand Guerre* o su encuentro con Nikolay Trubetskoy²⁷, intensificaron la necesidad de reflexionar en sus escritos sobre las ideas

²² La fecha indicada se corresponde con el calendario gregoriano. Según el calendario juliano es el 5 de octubre. Algunos autores hablan de las mismas fechas pero en el mes de septiembre (LANGLOIS, F., 2004: 14). Otros apuntan erróneamente Kiev como su lugar de nacimiento, pero el propio Souvtchinsky indica San Petersburgo en sus dos notas autobiográficas (en lo sucesivo, me referiré a las mismas como notas autobiográficas I y II. Fotocopia del original, L.S.)

²³ Según Frank Langlois, Ana Ivanova (1857-1941) –la madre de Souvtchinsky– procedía de una familia burguesa moscovita con propiedades en Chorovka, cerca de Kiev (LANGLOIS, F., *op. cit.*, pág. 14). Entre otras cuestiones se debate una posible conexión de la familia con la nobleza del siglo XVI. Debido a la ausencia de documentos que prueben esta cuestión, remito directamente a la discusión actual (por ejemplo: WALTERSKIRCHEN, K., *op. cit.*, pp. 12-13).

²⁴ Félix Blumenfeld (1863-1931) fue pianista, compositor, director de orquesta, y profesor de piano y de música de cámara en el Conservatorio de San Petersburgo. Entre otras obras, dirigió el estreno en Rusia del *Tristán e Isolda* de Wagner.

²⁵ El acmeísmo fue un movimiento poético que surgió a partir de la década de 1910, constituyendo una de las manifestaciones de la llamada ‘Edad de Plata’ de la literatura rusa. Con un uso del lenguaje preciso y directo, la esencia de esta corriente poética se opone al simbolismo, al que los acmeístas criticaron duramente por su uso del hermetismo y la ornamentación excesiva. El término fue adoptado por Nikolay Gumiliov y Serguei Gorodetsky.

²⁶ Sobre sus preferencias literarias, algunos autores han apuntado su predilección por Tolstoi (LANGLOIS, F., *op. cit.*, pág. 17).

²⁷ Nikolay Trubetskoy (1890-1938) fue un lingüista ruso, el padre de la fonología estructural. Fue profesor de lingüística en la Universidad de Sofía entre 1920 y 1922, año en el que pasó a ocupar la cátedra de filología eslava en la Universidad de Viena. Su obra principal, *Principios de fonología* (incompleta), fue publi-

revolucionarias y la dirección que debía tomar Rusia, variando todo ello el peso del arte en sus publicaciones más tempranas.

El apartamento familiar que Souvtchinsky utilizaba en San Petersburgo llegó a convertirse en un lugar de encuentro para músicos y figuras diversas de la intelectualidad del momento. Lo frecuentaron Karol Szymanovsky, Heinrich Neuhaus –sobrinos de Blumenfeld–, Aleksandr Ziloti o Vladímír Hippus. El propio Blumenfeld, maestro también de Vladímír Horowitz, tuvo un papel decisivo al introducir al joven Souvtchinsky en el ambiente artístico del San Petersburgo de principios del XX²⁸. En este círculo conoció también a Serguei Prokofiev, a quien le unió una gran amistad.

A partir de la Revolución, movido por la tensión que se respiraba, Souvtchinsky comenzó a preparar su marcha de Rusia hacia Sofía a través de Ucrania²⁹. A comienzos de 1921, manifestó a Prokofiev su deseo de abandonar Sofía para instalarse en París. En una carta del 4 de marzo, Boris de Schloezer escribió a Souvtchinsky desde París: “Prokofiev celebró el anuncio de su posible llegada a París. Volvió de América [...] En París usted podría trabajar en la *Revue musicale*. Puedo hablar con Prunières”³⁰. Antes de abandonar Sofía, Souvtchinsky se planteó volver a Rusia, pero varios amigos, Prokofiev entre ellos, le disuadieron de esta idea. Finalmente, decidió irse a Berlín. Prokofiev, que por esas fechas se encontraba en Chicago, nos informa de ello en una carta a Souvtchinsky³¹. En 1923, le dedicó su *Sonata para piano n° 5* en Do mayor Op. 38. El filósofo llegó a actuar en calidad de agente editorial del compositor en Berlín, ocupándose de la publicación de sus obras.

En 1925, ya instalado en París, Souvtchinsky siguió recibiendo la visita habitual de compositores, poetas y escritores, ejerciendo la labor de acompañante de sus carreras y consejero en la difusión y promoción de sus obras³². En 1937 trabajó con Prokofi-

cada póstumamente en 1939. Su libro *Europa y el humanismo* (1920) es fundamental para entender las ideas que dieron origen al movimiento eurasiático.

²⁸ De las 44 líneas que conforman la nota autobiográfica II de Pierre Souvtchinsky (fotocopia del original, L. S.), 9 están dedicadas a Blumenfeld, proporción suficientemente demostrativa de la importancia que el maestro tuvo en su vida. Souvtchinsky le dedicó un escrito publicado parcialmente en italiano en la *Enciclopedia dello Spettacolo*.

²⁹ Siguiendo los datos aportados por Frank Langlois, acompañaron a Souvtchinsky su madre y una tercera persona, “tante Maroussia” (LANGLOIS, F., *op. cit.*, pág. 29). Los tres partieron hacia Odesa y atravesaron el Mar Negro hasta Bulgaria. Kozovoí sitúa la salida de Souvtchinsky en otoño de 1919. Existen varias especulaciones sobre los motivos por los que no emigró a Polonia –donde parece podría haber tenido mayores contactos– tras su salida de Ucrania y decidió ir a Sofía. Se sabe poco de esta etapa de su biografía.

³⁰ LANGLOIS, F., *op. cit.*, pág. 37. La traducción de todos los pasajes de este artículo es mía.

³¹ Puede verse una ampliación de este y otros aspectos de la relación entre ambos en: POLDIAEVA, E., 2006: 127-163.

³² Pruebas de este círculo parisino son las dedicatorias personales de obras a Souvtchinsky por parte de René Char o Henri Michaux, entre otros.

ev en la escritura del libreto de su *Cantata Op. 74*, un homenaje al vigésimo aniversario de la Revolución sobre una selección de textos de Marx, Lenin y Stalin³³.

En el círculo de amistades de Souvtchinsky es imprescindible destacar su vínculo con Igor Stravinsky. En 1922 se produce en Berlín el primer encuentro entre ambos³⁴, “[...] evento decisivo y feliz en la vida de Pierre Souvtchinsky”³⁵. Su faceta como tenor no pasó desapercibida para el compositor, que le propuso interpretar el papel de Eumolpo en su *Perséfone*, propuesta que finalmente fue rechazada por Souvtchinsky. Para enfatizar su importancia, más adelante me referiré a otros aspectos de esta relación.

Otro compositor fundamental en la vida del filósofo fue Pierre Boulez. Ambos se conocieron en 1946 y desde ese momento les unió una gran amistad³⁶. Junto a Hermann Scherchen fundaron los conciertos y publicaciones del *Domaine Musical*. Souvtchinsky fue también la conexión necesaria entre Boulez y el poeta francés René Char, de la que en 1955 nacería *El Martillo sin maestro*, obra imprescindible para abordar la estética musical del siglo XX. Asimismo, mantuvo una amistad con los compositores Nikolay Miaskovsky y Roger Désormière. En menor medida tuvo contactos con otros como Iannis Xenakis, Olivier Messien o Karlheinz Stockhausen.

La fundación de revistas y los emprendimientos editoriales constituyeron una parte fundamental del trabajo de Souvtchinsky. En 1914-1915 fundó con Andrey Rimsky-Korsakov –hijo del célebre compositor– la revista *El contemporáneo musical*³⁷. Desde esta publicación, que dirigieron hasta 1917, se fomentaban especialmente las nuevas corrientes de música rusa. A finales de 1916 se produjo un conflicto en la revista. Boris Asafev se había incorporado a la redacción y comenzaba a tomar partido en sus textos por los jóvenes valores, entre ellos Prokofiev y Stravinsky. El respaldo de Souvtchinsky a este posicionamiento provocó tensas diferencias de criterio con Rimsky-Korsakov y los demás miembros de la redacción. El origen de la discordia residía en una mirada sustancialmente distinta sobre el momento que vivían el arte y la música rusa. Mientras Souvtchinsky y Asafev apostaban por la vanguardia con

³³ En sus notas a la edición del *Souvtchinsky* de Walterskirchen, Humbertclaude apunta que la génesis de esta *Cantata* ha sido investigada con toda profusión por Vishnevetsky (WALTERSKIRCHEN, K., *op. cit.*, pág. 106).

³⁴ Según Frank Langlois, Souvtchinsky y Stravinsky fueron presentados a través de Goury Stravinsky, el hermano más joven del compositor (LANGLOIS, F., *op. cit.*, pág. 16).

³⁵ Cita del propio Souvtchinsky en su nota autobiográfica II (fotocopia del original, *L.S.*). Para Langlois es probable que se encontraran anteriormente en San Petersburgo o París. Ante la ausencia de mayores datos doy por válida la propia información de Souvtchinsky en esta nota, situando su primer encuentro con Stravinsky en Berlín en 1922.

³⁶ Pierre Boulez nos ofrece su visión personal de Souvtchinsky en “Figure d’exil” (BOULEZ, P., pp. 9-12).

³⁷ Mientras que Langlois (*op. cit.*, pág. 20) señala 1914 como año de fundación de *El Contemporáneo musical*, Walterskirchen indica el año 1915 (*op. cit.*, pág. 14). El propio Souvtchinsky señala 1914-1915 en su nota autobiográfica II (fotocopia del original, *L.S.*).

Stravinsky como el gran catalizador del nuevo escenario, Rimsky-Korsakov permaneció en una posición más conservadora. Tras estas desavenencias la publicación acabó desapareciendo. Souvtchinsky y Asafev decidieron entonces fundar una nueva revista con el título de *Melos*, que conoció un primer número en septiembre de 1917.

24

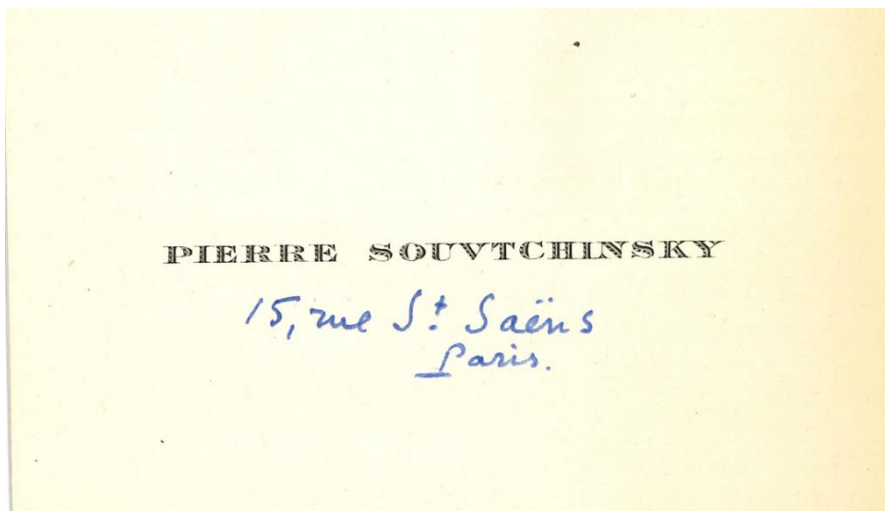


Imagen 1. Tarjeta personal de Pierre Souvtchinsky (frente).
Archivo propio (derechos reservados).

En 1923 Souvtchinsky fundó en Berlín *Ediciones Eurasiáticas* junto a Petr Savitzky. Desde París continuó a cargo de la delegación francesa de la publicación hasta 1928. En 1926 fundó, esta vez con la colaboración de Dmitri Mirski y Marina Tsvetaieva, la revista literaria *Versty*. En ella participó además como activo redactor, escribiendo los artículos “Dos renacimientos (los años 1890/1900 y los años 20)”³⁸, “A propósito del «Apocalipsis de nuestro tiempo» de V. Rozanov”³⁹ y “Cartas a Rusia”⁴⁰.

³⁸ SOUVTCHINSKY, P., 1990 [1926]: 72-79.

³⁹ SOUVTCHINSKY, P., 1990 [1927]: 155-160.

⁴⁰ SOUVTCHINSKY, P., 1990 [1928]: 80-87.

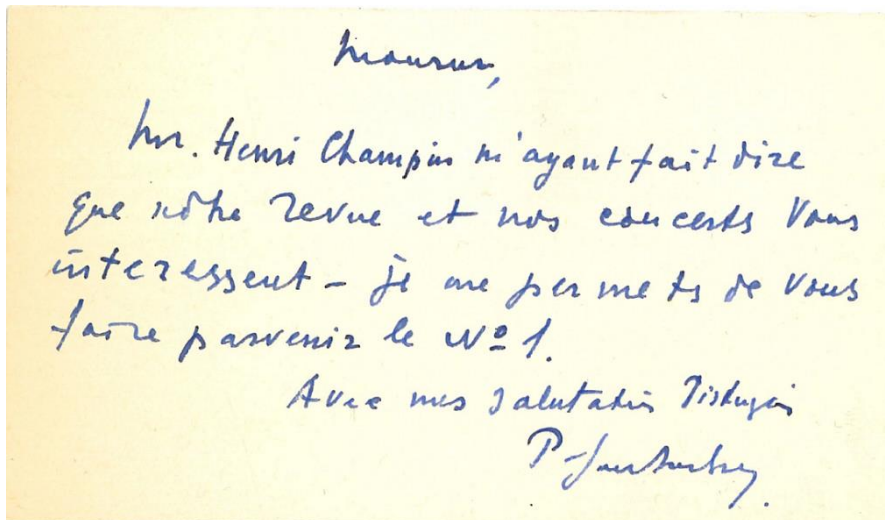


Imagen 2. Tarjeta personal de Pierre Souvtchinsky (dorso).
Nota manuscrita dedicada a Henri Michaux. Archivo propio (derechos reservados).

Souvtchinsky prosiguió en 1953 su labor como editor convocando a varios musicólogos para colaborar en un libro colectivo sobre cultura musical rusa. El proyecto se concretó con la publicación de dos volúmenes bajo el título de *Música Rusa*⁴¹. En él encontramos contribuciones de Pierre Boulez, François Poulenc, Gisèle Brelet, Vladímir Fedorov, André Schaeffner o Charles Koechlin, entre otros. En 1958 sugirió a François Michel la idea de realizar una enciclopedia musical que, finalmente, apareció en tres volúmenes en *Fasquelle*⁴². En 1964, inició el proyecto de libro colectivo *Olivier Messiaen y su escuela*, un homenaje que contó con la participación del propio compositor.

Desde las publicaciones que fundaba –caso de *El contemporáneo musical*, *Melos* o del *Domaine musical*–, Souvtchinsky fomentaba las nuevas corrientes musicales no solo a través de textos de investigación, sino también mediante la organización de conciertos. En ellos primaba sobre todo el repertorio contemporáneo, pero no faltaban los recitales con obras de otras épocas. Se tienen registros, por ejemplo, del concierto celebrado el 11 de noviembre de 1918 bajo el auspicio de *Melos*, con obras de Johann

⁴¹ SOUVTCHINSKY, P. (ed.), 1953.

⁴² Souvtchinsky preparó una reseña propia para esta enciclopedia (nota autobiográfica I. Fotocopia del original, L.S.). En la edición final de la misma, François Michel se refiere al filósofo como “experto en el arte platónico de la mayéutica” (MICHEL, F., [ed.], 1961).

Sebastian Bach, que contó con Pavel Koshanski al violín y de Félix Blumenfeld –su viejo maestro– al piano.

Otro elemento fundamental a considerar en Pierre Souvtchinsky es su importante participación en la conformación del movimiento eurasiático, que dio lugar a una serie de escritos y de emprendimientos editoriales para difundir sus ideas, contando con la colaboración de otros intelectuales y escritores rusos en el exilio. En 1920, después de los años de San Petersburgo, Souvtchinsky se había instalado en Sofía, donde se reunió con el lingüista Nikolay Trubetskoy⁴³. De este encuentro, junto a la participación de Petr Savitzky y Roman Jakobson, surgió la creación del movimiento eurasiático. Seguramente impresionado por las tesis que Trubetskoy sostenía en su libro *Europa y el humanismo*, Souvtchinsky eligió este título como la primera publicación de las *Ediciones Ruso-Búlgaras*. Posteriormente se sucedieron la traducción rusa de *Rusia en las sombras* de Herbert G. Wells, con introducción de Trubetskoy, o el poema de Aleksandr Blok *Los doce*, con introducción de Souvtchinsky⁴⁴. En 1921, Souvtchinsky relanzó *El pensamiento ruso* en calidad de redactor jefe, publicación que había surgido con anterioridad a la Revolución de 1917. Ese mismo año apareció *El éxodo de Oriente: presentimientos y realidades. Afirmación de los eurasiáticos*, el libro inaugural del movimiento eurasiático exponiendo su aparato teórico. Fueron sus redactores Nikolay Trubetskoy, Petr Savitsky, Pavel Florovsky y Pierre Souvtchinsky.

A inicios de 1922, escribió algunos textos de carácter más personal en tono de homenaje: “Iakov Stepanovitch Kalichevski; recuerdos”⁴⁵ y “A propósito de la muerte de Arthur Nikisch”⁴⁶. En esta época destacaron también sus “Notas sobre la música”⁴⁷ y “El signo del pasado: sobre Leskov”⁴⁸, entre otros.

Entre 1923 y 1924, continuó publicando nuevos artículos en los que proseguía la reflexión sobre el movimiento eurasiático: “Superar la revolución”⁴⁹ y “El eurasiatismo”⁵⁰. A finales de 1926, participó en el congreso de los eurasiáticos en Viena. En 1928 apareció el primer número de la revista *Eurasia*, nueva herramienta de comuni-

⁴³ Walterskirchen especula con la posibilidad de que Souvtchinsky y Trubetskói se hayan cruzado previamente antes de su encuentro en Sofía (WALTERSKIRCHEN, K., *op. cit.*, pág. 24). En cualquier caso, la correspondencia entre ambos se mantuvo hasta la muerte de Trubetskói en 1938.

⁴⁴ SOUVTCHINSKY, P., 1990 [1921]: 33-43.

⁴⁵ SOUVTCHINSKY, P., 1990 [1922]: 141-154.

⁴⁶ SOUVTCHINSKY, P., 1990 [1922]: 17-20.

⁴⁷ SOUVTCHINSKY, P., 1990 [1922]: 237-245.

⁴⁸ SOUVTCHINSKY, P., 1990 [1921/1922]: 131-140.

⁴⁹ SOUVTCHINSKY, P., 1990 [1923]: 47-64.

⁵⁰ SOUVTCHINSKY, P., 1990 [1926]: 65-71.

cación que iba a tener el movimiento eurasiático, cuya dirección de publicación era la del propio domicilio de Souvtchinsky en París⁵¹.

Souvtchinsky escribió más de 80 textos principalmente sobre música en revistas como *Individualitat*, *Der Querschnitt*, *Activité*, *La Musique*, *La Revue Musicale*, *Sur*, *Contrepoints*, *La Nouvelle Revue Française*, y otras publicaciones como la *Bibliothèque Internationale de Musicologie* (Presses Universitaire de France), *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud – J.L. Berrault*, la colección del *Domaine Musical* o la *Enciclopedia della Spettacolo*⁵². También se ocupó de cuestiones literarias y aspectos relacionados con el momento histórico, social y político, trabajados en el marco de la reflexión propuesta por el movimiento eurasiático.

El año 1939 fue decisivo en cuanto a publicaciones. Sus “Reflexiones sobre la tipología musical: la noción del tiempo y la música” aparecieron en abril en *Sur* y un mes más tarde en la parisina *Revue musicale*⁵³. Ese mismo año participó junto a Roland-Manuel en la elaboración de la *Poética musical* de Igor Stravinsky.

De toda la producción de Souvtchinsky destaco los diez artículos que dedicó a Stravinsky entre 1930 y 1975. En ellos se refiere en varias ocasiones al “problema Stravinsky”⁵⁴ proponiendo un análisis que enfatiza el punto de vista histórico-musical a partir de la necesidad de abordar la posición de cada compositor en su propio contexto⁵⁵. Para ello, emplea elementos de la historia de la cultura, esbozando los conceptos de proceso, hecho, evolución o genio⁵⁶, determinantes en el transcurso de su pensamiento. A Stravinsky, por ejemplo, lo ubica entre Rimsky-Korsakov, Musorgsky, Borodin, Chaikovsky, Scriabin y Debussy. El último de los textos dedicados al com-

⁵¹ WALTERSKIRCHEN, K., *op. cit.*, pág. 88.

⁵² Esta relación de revistas aparece únicamente en su nota autobiográfica I (fotocopia del original, *L.S.*). Desconozco qué escribió Souvtchinsky para *Individualitat* y no poseo datos sobre esta publicación. Por otro lado, llama la atención que *Sur* sea la única revista en la que el autor aclara la ciudad de edición (Buenos Aires).

⁵³ SOUVTCHINSKY, P., 1939: 88-98 (traducción española); SOUVTCHINSKY, P., 1939: 70-81 (traducción francesa); SOUVTCHINSKY, P., 1958: 1-12 (traducción alemana).

⁵⁴ La consideración de Stravinsky como caso, problema o fenómeno aparece también en otros autores, como por ejemplo François Lesure en su prefacio al libro *Stravinsky. Etudes et témoignages*, editado por el propio Lesure, o en el texto de Ernest Ansermet “El caso Stravinsky” (ANSERMET, E., 2000: 194-207).

⁵⁵ Ejemplos de este análisis con énfasis en lo histórico aparecen en sus textos “El milagro de «La Consagración de la primavera» (Tradición e Inspiración)” y “Algunas observaciones para el proyecto de un «Centro de Estudios Igor Stravinsky»” (SOUVTCHINSKY, P., 1962 (parcialmente inédito) y 1975 (inédito). Fotocopia del original, *L.S.*).

⁵⁶ Souvtchinsky considera estos conceptos como elementos principales de la Historia en su texto “A propósito de un retardo” (SOUVTCHINSKY, P., 1951: 121-127).

positor, “Stravinsky de cerca y de lejos”⁵⁷, constituye “[...] una aproximación estética, humana y espiritual entre las mejores escritas sobre el compositor”⁵⁸.

El 24 de enero de 1985 falleció Pierre Souvtchinsky, “el último de los Rusos”⁵⁹, “un esteta experto en mayéutica”⁶⁰. Tras su muerte se constituyó una asociación con el objetivo de preservar su labor y dar a conocer sus escritos, de la que formaron parte Pierre Boulez, François Lesure, Dominique y Gilbert Amy, Mireille y Claude Helffer, Gérard Masson y Vadim Kozovoi.

28

El pensamiento musical de Pierre Souvtchinsky

La principal referencia al pensamiento musical de Pierre Souvtchinsky aparece en la *Poética musical*, conferencias diseñadas para la Cátedra de Poética Charles Elliot Norton⁶¹. En la segunda conferencia –“Del fenómeno musical” –, Stravinsky nos dice:

“Más complejo y verdaderamente esencial es el problema específico del tiempo, del *chronos* musical. Este problema ha sido recientemente objeto de un estudio, particularmente interesante, del señor Pierre Souvtchinsky, filósofo ruso amigo mío. El pensamiento del señor Souvtchinsky concuerda tan estrechamente con el mío propio, que no puedo hacer nada mejor aquí que resumir su tesis. La creación musical es juzgada por el señor Souvtchinsky como un complejo innato de intuiciones y de posibilidades, fundado ante todo en una experiencia propiamente musical del tiempo –el *chronos*-, donde la obra musical no nos aporta sino la realización funcional” (STRAVINSKY, I, 1942: 21)

En una ocasión más vuelve el compositor a citar a Souvtchinsky:

“El señor Souvtchinsky hace aparecer así dos especies de música: una evoluciona paralelamente al proceso del tiempo ontológico, lo penetra y se identifica con él, haciendo nacer en el espíritu del oyente un sentimiento de euforia, de “calma dinámica”, por decirlo así. La otra avanza al contrario de este proceso. No se ajusta al instante sonoro. Se aparta de los centros de atracción y de gravedad y se establece en lo inestable, lo cual la hace propicia para

⁵⁷ SOUVTCHINSKY, P., 1982 [1975]: 15-52.

⁵⁸ Fragmento de la revista *Diapason* (fotocopia del original, L.S.). Texto en francés, abril de 1985, pág. 10.

⁵⁹ Titular de la nota que la revista *Diapason* dedicó al fallecimiento de Souvtchinsky (fotocopia del original, L.S.). Texto en francés, abril de 1985, pág. 10.

⁶⁰ Titular de la nota que el diario *Le Monde* dedicó al fallecimiento de Souvtchinsky, con fecha 12 de febrero de 1986, pág. 16 (fotocopia del original, L.S.). El autor de la nota –firma “J.L.” – destaca además que “Pierre Souvtchinsky, prácticamente desconocido por el gran público, jugó un papel importante en el movimiento estético”.

⁶¹ Creada en 1925, la Cátedra de Poética Charles Elliot Norton de la Universidad de Harvard tuvo entre sus lectores a T. S. Elliot. Stravinsky fue el primer compositor invitado a esta Cátedra.

traducir los impulsos emocionales de su autor. Toda música en la que domina la voluntad de expresión pertenece a este segundo tipo” (STRAVINSKY, I., 1942: 22)

Los pasajes anteriores aportan valiosa información. Por un lado, una potencial influencia de Souvtchinsky en Stravinsky que abre la posibilidad a que su hermenéutica musical sea la utilizada por el compositor en la *Poética musical*. Por otro, Stravinsky destaca varios elementos centrales en el pensamiento del filósofo: el *chronos* o la experiencia musical del tiempo y la existencia de dos tipos de música que responden a dos modos diferentes de conducir el tiempo. ¿De dónde surgen estos elementos y cómo llegan a un texto de la resonancia de la *Poética musical*? ¿Qué otros aspectos forman parte del pensamiento musical de Souvtchinsky?

29

En su texto “Cuatro párrafos” (1971) Souvtchinsky sintetiza los elementos que para él constituyen la música: el sonido, el tiempo, el silencio, la idea de ‘rítmica interior’ y la articulación⁶². El sonido, elemento primero de la música, es al mismo tiempo ‘señal sonora’ y ‘transmisión de duración’. Este desdoblamiento hace posible la percepción del fenómeno musical como expresión en la que Tiempo y Espacio –que denomina “realidades fenomenales”– tienen el privilegio de unirse. Dicho de otro modo, por medio de esta doble naturaleza del sonido – ‘instante sonoro’ y ‘duración’ – en música se confunden lo sensible y lo inteligible.

El tiempo constituye el segundo elemento de la música para Souvtchinsky. A través del sonido, el tiempo se materializa en las formas de ‘instante sonoro’ y de ‘duración’, abarcando este último concepto la idea de espacio sonoro. Es precisamente el elemento Tiempo el que le confiere a las estructuras sonoras su cualidad misteriosa de proceso continuo. Dada la importancia de este concepto y del de ‘rítmica interior’, profundizaré en ellos más adelante. El silencio constituye el tercer elemento del fenómeno musical. Situado entre el sonido y el tiempo, apenas encontramos referencias a él en otros escritos de Souvtchinsky.

La articulación, puesto que atiende a la unión de estos elementos, representa un parámetro de tipo “derivativo y funcional”. Constituye el elemento pre-musical que conecta el “lenguaje-palabra” con el “lenguaje-música”, es el componente esencial a partir del cual puede pronunciarse un discurso sonoro.

Souvtchinsky distingue otra particularidad no menos crucial de la experiencia musical: la percepción auditiva del Tiempo y del Espacio es única en cada sujeto. Este carácter personal e intransferible de la lectura del mundo es posible gracias a la existencia de

⁶² SOUVTCHINSKY, P., 1990 [1971]: 21-31. Este artículo reúne dos textos anteriores (SOUVTCHINSKY, P., 1954 y 1957).

una rítmica interior, una misteriosa facultad del espíritu que condiciona la articulación del *logos*, y a la que en ocasiones denomina ‘centro cronométrico’. Se trata de un elemento pre-musical porque se refiere a una pulsación muda, todavía insonora, silenciosa, previa no solo a la práctica musical, sino a la conducción misma del pensamiento hacia el habla.

En la filosofía de Souvtchinsky prima la escucha, la recepción del sonido como detonante de su reflexión. Conceptualiza la música en términos de percepción, cuestión que atañe especialmente a lo auditivo, alejándose del puro análisis técnico-formal habitual en otros procedimientos de la época, en los que se acudía a observaciones e indagaciones de corte físico-matemático, acústico, interválico o armónico para abordar el fenómeno musical. La consideración de parámetros propios del lenguaje musical –melodía o armonía– tiene un papel menos destacado en su pensamiento. A la cabeza de las propiedades que imprimen a la música su carácter misterioso se encuentra justamente la idea de centro cronométrico, de rítmica interior.

El *chronos* o la experiencia musical del tiempo

La producción de Souvtchinsky aborda de modo particular los aspectos psicológicos y cognitivos relativos a la naturaleza de la experiencia musical. Su enfoque enfatiza esta experiencia en términos de temporalidad, y de ella surge el elemento central de su pensamiento musical: el *chronos* o la experiencia musical del tiempo, que empieza a desarrollar con entidad en su artículo de 1939 “Reflexiones sobre la tipología de la creación musical. La noción del tiempo y la música”⁶³. Las diversas traducciones que se publicaron de este texto⁶⁴ aportan en epígrafe dos citas de Jean-Paul Sartre: “Es más bien el modo en el que se encadenan los instantes” y “En resumen, este famoso paso del tiempo, se habla mucho de él, pero se le ve poco”⁶⁵. En el artículo, Souvtchinsky caracteriza la concepción musical del tiempo del siguiente modo:

“La particularidad específica de la noción musical del tiempo consiste precisamente en el hecho de que ésta nace y transcurre bien fuera de las categorías del tiempo psicológico, bien al mismo tiempo que ellas, lo que permite el

⁶³ Texto de 19 hojas mecanografiadas con correcciones autógrafas, escrito originalmente en ruso (*Заметки по типологии музыкального творчества. I. Время и музыка*) que no fue publicado en vida del autor.

⁶⁴ Se publicaron tres traducciones, ninguna realizada por Souvtchinsky.

⁶⁵ No he tenido acceso al texto original en ruso. Siguiendo la información de Éric Humbertclaude las citas de Sartre no aparecen en él (HUMBERTCLAUDE, É., 2012: 89), pero sí las encontramos en las tres traducciones. Nada indica que no hayan podido ser añadidas posteriormente por el propio Souvtchinsky. En cuanto a la publicación en francés del artículo –traducción hecha por Soulima, hijo de Stravinsky– Souvtchinsky escribió una nota mecanografiada de tres páginas, sin título, sin fecha y parcialmente inédita (otros autores se han referido a ella pero no se ha publicado), a la que he tenido acceso (fotocopia del original, L.S), en la que se queja de que su texto adolece de una mala traducción.

considerar la experiencia musical como una de las formas más puras de la sensación ontológica del tiempo” (SOVVTCHINSKY, P., 1939: 90)

La correspondencia del pasaje anterior con la segunda lección de la *Poética musical*– “Del fenómeno musical”– no deja lugar a dudas: “Lo que determina el carácter específico de la noción musical del tiempo es que esta noción nace y se desarrolla o bien independientemente de las categorías del tiempo psicológico, o simultáneamente a ellas”⁶⁶. A su vez, tiempo ontológico y tiempo psicológico tienen dos denominaciones extensivas en las ideas de música cronométrica y música cronoamétrica. A partir de estas nociones, que también se encuentran tanto en el artículo de Souvtchinsky como en la *Poética*, el autor elabora una tipología musical en la que cada compositor es analizado en términos de su particular poética del *chronos*:

“O bien la materia musical llena de manera adecuada el curso del tiempo, que por así decir conduce la música y determina su forma temporal, o bien abandona este curso del tiempo, abreviándolo, ampliándolo o transformando convulsivamente su curso normal” (SOVVTCHINSKY, P., *ibid.*)

En el pensamiento musical de Souvtchinsky –por extensión, ha de subrayarse, también en la *Poética musical*– la música cronométrica es siempre ontológica. Su principal característica es la ausencia de movimientos psicológicos. La experiencia musical del tiempo nos sitúa en el nivel del objeto. La obra configura un desarrollo propio inscrito en un tiempo físico que se presenta como ilimitado e irreplicable. En contraposición, la música cronoamétrica, de naturaleza psicológica, es susceptible de expresar las emociones que dan cuenta de los estados de la vida interior. No se inscribe en el desarrollo del tiempo físico. La experiencia musical del tiempo nos sitúa esta vez en el nivel del sujeto. Mientras la música cronométrica procede en la dirección objeto-sujeto, en la música cronoamétrica el sentido es el contrario.

El *chronos* como experiencia musical del tiempo surge por tanto de la mano de una medida, de una métrica interior –recordando en cierto modo a la *musica est exercitium arithmeticae oculum nescientis se numerare animi* de Leibniz– en virtud de la cual el centro cronométrico es diferente en cada compositor, que actúa sobre él a través de su imaginación creadora, preparando de una manera única la expresión de esta pulsión vital.

El concepto de *chronos* y “la noción del tiempo y la música” junto a los “elementos del tiempo musical” aparecen también en el manuscrito que Souvtchinsky dedicó a planificar la *Poética*. En el manuscrito se observa cómo estos conceptos estaban destinados a ser presentados en la primera lección, que finalmente pasó a ser la segunda en la edición final –“Del fenómeno musical”. Esto evidencia la correspondencia entre el

⁶⁶ STRAVINSKY, I., 1942: 22.

artículo sobre “La noción del tiempo y la música”, el manuscrito para la *Poética* y la edición final de la misma, todos ellos elaborados en momentos muy cercanos⁶⁷.

Las implicaciones dialécticas derivadas de las categorías de lo temporal son también el principio que subyace en Souvtchinsky a su lectura de la historia de la música:

- a. Música cronoamétrica: representada por Wagner y, por extensión, por aquellos compositores que adoptaron los principios wagnerianos: Franck, Rimsky-Korsakov, Puccini, D’Indy, Meyerbeer, Berlioz o Liszt. Prima la idea de “duración”.
- b. Música cronométrica: sitúa a Debussy como primera antítesis del fenómeno wagneriano. Stravinsky es el paradigma de esta música que para Souvtchinsky constituye el ideal de composición. Prima la idea de “instante sonoro”.⁶⁸

Realizó un último apunte sobre el concepto de *cronos* a partir de un pasaje de Souvtchinsky en “Stravinsky de cerca y de lejos”⁶⁹:

“Y son el Melos y el Logos unidos y conjugados los que condicionan y forman el Cronos musical, el misterioso fenómeno del tiempo musical que deviene en el elemento primero del pensamiento y de las estructuras de toda gran música” (SOUVTCHINSKY, P., 1982 [1975]: 49-50)

Volviendo al artículo sobre “La noción del tiempo y la música”, Souvtchinsky señala que “el arte musical [...] es el arte de la similaridad, del conocimiento ontológico del tiempo y de la especulación sonora [...]”⁷⁰. Puesto que se trata de lo más cercano a una definición del fenómeno musical, y habiéndome referido ya al concepto de tiempo ontológico, a continuación me detendré en las ideas de ‘similaridad’ y ‘especulación sonora’ para realizar algunas consideraciones.

⁶⁷ En abril de 1939 aparece la primera versión del artículo y también la primera mención al proyecto de la *Poética*, en una carta de Souvtchinsky a Stravinsky fechada el 26 de ese mes.

⁶⁸ Autores como Gisèle Brelet (BRELET, G., 1947) o Eric Emery (EMERY, E., 1975) se han hecho eco en sus trabajos de esta distinción realizada por Souvtchinsky acerca de los dos tipos de tiempo —ontológico y psicológico— y de música —cronométrica y cronoamétrica.

⁶⁹ SOUVTCHINSKY, P., 1982 [1975]: 15-52. Escrito en Saint-Moritz y dedicado a Suzel Duval, supone el noveno de los diez artículos que dedicó a Stravinsky y, en mi opinión, uno de sus escritos más importantes.

⁷⁰ SOUVTCHINSKY, P., 1939: 94 (traducción española).

El arte musical o el arte de la ‘similaridad’

En Souvtchinsky surge un ‘desdoblamiento’ en el corazón mismo de la experiencia del tiempo, aspecto que constituye una directiva privilegiada en el estudio de las tipologías de la creación musical. Más que fragmentar o dividir, este desdoblamiento nos advierte desde lo perceptivo la presencia de dos aspectos del mismo fenómeno, uno exterior y otro interior, que se presentan claramente como dos *modos* en virtud de los cuales surgen dos estéticas diferenciadas, según prevalezca la forma o el contenido. Por un lado, la direccionalidad objeto-sujeto (movimiento de tipo intra-musical) conduce a una estética de la forma ajustada al instante sonoro, en la que domina el principio de similitud y la tendencia a la unidad. Stravinsky también emplea esta idea de Souvtchinsky en la *Poética* y declara su predilección por este procedimiento:

“Siempre he considerado que, en general, es más conveniente proceder por similitud que por contraste. La música se afirma así en la medida de su renuncia a las seducciones de la variedad. Lo que pierde en discutibles riquezas lo gana en verdadera solidez” (STRAVINSKY, I., 1942: 23)

En cambio, la direccionalidad sujeto-objeto (movimiento de tipo extra-musical) privilegia la voluntad de expresión sobre la autonomía de lo expresado, sustrato de una estética del contenido dominada por el principio de contraste y la tendencia a la variedad. A este respecto, Stravinsky proyecta de nuevo en la *Poética* las ideas de su amigo filósofo:

“El contraste es un elemento de variedad pero dispersa la atención. La similitud nace de una tendencia a la unidad. La necesidad de variación es perfectamente legítima, pero no hay que olvidar que lo uno precede a lo múltiple” (STRAVINSKY, I., *ibid.*)

Un análisis en paralelo del artículo de Souvtchinsky y la versión final de las conferencias, muestra con claridad que además del *cronos* o los dos tipos de tiempo y de música, el principio de contraste y de similitud también ha saltado de “La noción del tiempo y la música” a la *Poética musical*.

El arte musical como ‘especulación sonora’

Souvtchinsky señala la ‘especulación sonora’ como uno de los aspectos definitorios del arte musical. Inicialmente, detectamos esta idea en forma de ‘energía creadora’— con variantes como ‘energía intelectual’— en su artículo “El «Stravinsky» de Igor

Glebov”⁷¹ –Igor Glebov era el seudónimo utilizado por Boris Asafev. La energía creadora atiende al mecanismo que acciona el proceso creador y constituye al mismo tiempo su afirmación. En sucesivos escritos –como en “La noción del tiempo y la música”– este concepto será el germen de la idea de especulación musical, que Souvtchinsky tomó originalmente del libro *Stravinsky* de Boris Asafev al que justamente dedica el citado artículo de 1930. El concepto de especulación musical aparece también en el manuscrito de Souvtchinsky para la *Poética* de la mano de las ideas de “dialéctica del proceso creador en música” y la cusana *coincidentia oppositorum*.

Pese a las críticas realizadas al libro de Asafev, los comentarios de Souvtchinsky denotan sencillamente una visión histórica y filosófica alternativa, con singularidades que particularizan su enfoque musicológico. En el artículo encontramos además otras ideas especialmente relevantes:

“[...] en la dialéctica de toda creación intelectual, el elemento de «indefinición» es tan importante como el elemento de «génesis». En otros términos, todo fenómeno de creación es en proporciones iguales genético y contingente. Esto justamente en su aplicación a Stravinsky semeja un procedimiento metodológico que puede aparecer extremadamente fértil ya que, en toda creación de Stravinsky [...] la necesidad histórica equivale a una originalidad absolutamente espontánea” (SOUVTCHINSKY, P., 1930: 252)

Para Souvtchinsky es en el contexto de la creación artística donde el don de la creación se manifiesta, en forma de necesidad, con enfática evidencia. Entiende el talento⁷² como una concentración cualitativa de capacidades, un sistema múltiple de dones que se concentran hacia un don esencial. Intensiva por naturaleza, la energía creadora es justamente la encargada de imprimir un orden reuniendo la multiplicidad de capacidades en una forma única. Actúa además como elemento conector entre el plano intelectual –encaminado a la comprensión de la forma en la que se concreta la idea musical– y las pulsiones emocionales que configuran el plano de la sensibilidad⁷³. Dicho de otro modo, la especulación articula los procesos de percepción e intellec-

⁷¹ SOUVTCHINSKY, P., 1930: 250-253.

⁷² Souvtchinsky emplea en ocasiones un uso muy cercano, casi indistinto y por momentos algo confuso, de los conceptos de talento y don: “El talento [...] como sistema de directivas, un sistema de talentos en el cual los dones elementales recíprocamente se suplen, se corroboran y se determinan unos a otros en torno del “don esencial” [...]” (SOUVTCHINSKY, P., 1939: 88). El talento parece apuntar a un aspecto más visible del concepto de creador.

⁷³ No quiero dejar de señalar la relación de los conceptos de especulación musical y energía creadora con la idea del *elán vital* que Bergson despliega en su libro *La evolución creadora* donde, sintetizando mucho, desgrana este concepto en tanto que fuerza o impulso elemental en el fenómeno de la creación. Si bien no es objeto de este artículo analizar la influencia de Bergson en Souvtchinsky –ya señalada por otros autores a propósito de su percepción del tiempo–, ni de la llegada de las ideas bergsonianas a la Rusia de los años 20, creo que por lo demás esta cuestión se percibe aquí con bastante claridad y merecería una mayor exploración.

ción que en Souvtchinsky suponen dos movimientos opuestos sintetizados en un doble principio.

La especulación musical determina al mismo tiempo los modos de expresión y la forma sonora. Impulsa el espíritu hacia una búsqueda previa, tiene por objeto dirigirlo para dar forma concreta a la materia sonora. Para Souvtchinsky el ejemplo más claro de este proceso lo constituye la obra de Stravinsky, considerada por el filósofo como paradigma de la música cronométrica y, en definitiva, como ideal de música. En la base de la creación musical se sitúan los elementos necesariamente implicados –el sonido, el tiempo, el silencio, la rítmica interior y la articulación–, que constituyen el material especulativo.

Al igual que apunta a Stravinsky como paradigma del espíritu creador, no es casual que Souvtchinsky nombre al compositor cuando se refiere a las ideas de energía intelectual y especulación sonora, ideas que en el filósofo forman parte de la búsqueda de sentido del arte musical. La especulación musical se presenta en Stravinsky como el mecanismo a través del que supera la tradición, el peso histórico que le precede, la herencia formativa y la conciencia sobre las diferentes escuelas compositivas. Así, desmarcándose de lo precedente, detecta en sí una especificidad que alimenta su energía creadora. Es el inicio del impulso concentrador hacia su idea de música.

A modo de conclusión

En el proceso de búsqueda de un sentido de lo musical surge de manera natural el problema de la definición de la música, presentado a menudo como un problema en torno al concepto de música. En otras ocasiones –como en la anécdota de Schumann– la dificultad no parte de una consideración general acerca del fenómeno musical, sino que se concreta desde lo particular en torno al significado de una determinada composición. Todo esfuerzo de investigación en el campo musical debiera plantearse la propia idea de música ante todo como una especie de precaución metodológica. No se trata de esbozar sistemáticamente una definición explícita, sino de que esta precaución se encuentre al menos en los márgenes del texto, como paso previo, como ejercicio preparatorio consustancial al proceso de investigación. Así, cada descubrimiento musical nos lleva naturalmente a revisar nuestro propio *background*. ¿De qué otro modo se activaría la necesaria revisión de las propias convicciones? Cada vez que vivimos la experiencia de la música, y más aún cuando desafía nuestros conocimientos, aprendemos algo sobre la extensión del fenómeno musical, y se produce en definitiva el gran misterio: el arte como experiencia de la propia trascendencia.

El misterio de la creación artística es justamente el telón de fondo del pensamiento de Pierre Souvtchinsky. El concepto central de *chronos* o la ‘rítmica interior’ configuran

una experiencia musical como mistificación de lo temporal. Fruto de esa mistificación, el problema de la definición de la música es asumido con naturalidad por Souvtchinsky, que sitúa en la naturaleza inefable del fenómeno musical –en ocasiones tilda de “milagro” alguna obra, como *La Consagración de la primavera*– la razón de su carácter misterioso. La operación encaminada a establecer conexiones semánticas entre una melodía o un ritmo y la literatura científica que pueda derivarse de ella –esto forma parte, en mi opinión, del proceso de búsqueda de sentido– es cuanto menos arriesgada. El núcleo de la dificultad a la hora de articular sonido y significado reside justamente en que la música no maneja conceptos en sentido literal. Souvtchinsky tiene clara esta cuestión. Su propuesta no invita a escuchar las sonoridades para acto seguido traducirlas a un significado concreto sino que, en definitiva, atestigua una experiencia, la de escuchar la música “en el tiempo”. El énfasis en lo perceptivo como acercamiento a lo musical contribuye a potenciar en su pensamiento ese misterio que invoca el fenómeno de la creación artística.

La conexión de Souvtchinsky con Stravinsky, cuyo aspecto principal sitúo en el marco de la *Poética musical*, merece sin duda una reflexión. A juzgar por los escritos musicales dedicados al compositor, la figura de Igor Stravinsky es un objeto relevante de reflexión dado que encarna el caso paradigmático del impulso creativo. Su obra es el ejemplo más notable de especulación sonora, del conocimiento ontológico del tiempo y, en definitiva, de poética musical, del “hacer en el orden de la música”.

Puede decirse, además, que existe una influencia fundamental de Souvtchinsky en el pensamiento musical de Stravinsky. Las implicaciones filosóficas del tiempo expuestas en la *Poética musical* transcriben las desarrolladas por Souvtchinsky en su artículo “La noción del tiempo y la música” y en su manuscrito dedicado a preparar la *Poética*. La utilización por parte de Stravinsky de elementos como el concepto de *chronos*, las ideas de música cronométrica y cronoamétrica o el principio de contraste y similitud entre otros, evidencian esta cuestión en relación al tratamiento de un elemento tan intrínsecamente musical como el tiempo.

En el contexto de la música del siglo XX –especialmente en aquella que atiende a la evolución del lenguaje musical, a sus recursos técnicos y a la actualización de sus problemáticas propias– se revela una particular vinculación entre el plano de la reflexión y los procesos de composición e interpretación. La noción de músico que nace en los albores del siglo comienza a manifestar una especial preocupación por otros aspectos de la cultura, por el oficio de compositor y su papel en la sociedad. Surge entonces un decidido interés por compartir procesos y disciplinas participando de renovadores círculos creativos e intelectuales –los domicilios de Souvtchinsky en San Petersburgo o París son un buen ejemplo de ello. Este nuevo estado de cosas impulsa a una mayor reflexión de su propio proceso creativo que en muchos casos se materializa en la producción de textos de carácter filosófico, estético o musicológico (caso de la *Poética musical*). Seguramente, el compositor considera que la música por sí sola

ya no es suficiente. Sabe que el conocimiento del público sobre el lenguaje y la teoría musical contemporánea no han corrido en paralelo a la ampliación de las propias herramientas y recursos técnicos. Se ve entonces abocado a tener que explicarse fuera de su ámbito natural, despojado de los parámetros específicamente musicales, tratando de mediar de otro modo entre el público y la nueva experiencia poética que brinda su música. Es desde este nuevo aire de época que entiendo la participación de Souvtchinsky en la *Poética musical*, su necesario papel en el surgimiento de *El martillo sin maestro* o su personal modo de abordar el pensamiento sobre la música, nutriendo sus reflexiones a través del contacto con círculos que sintieron ese impulso de explicarla de otra forma. La respuesta de Schumann, sentarse y volver a interpretar la obra, ha quedado relegada a un segundo plano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1921. *Блок, Двенадцать. Съ предисловіем П. Сувчинского* (“Texte, sans titre, qui introduit à une édition de P.S. des *Douze* de Blok”). Editions Russo-bulgares. Sofia, p. 3 y sig. Edición íntegra en *(Re)lire Souvtchinsky*. Textes choisis par Éric Humbertclaude. Traduction du russe: Laurence Lombard. La Bresse, 1990, pp. 33-43.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1922. *По поводу смерти А. Никисша* (“A propos de la mort d’A. Nikisch”). *Эпопея* (“Еропея”), N° 1, Moscú-Berlín, p 18 sq. Edición íntegra en *(Re)lire Souvtchinsky*. Textes choisis par Éric Humbertclaude. Traduction du russe: Laurence Lombard. La Bresse, 1990, pp. 17-20.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1922. *Яков Степанович Калишевский (Воспоминания)* [“Iakov Stepanovich Kalichevski (Souvenirs)”]. Publicado por vez primera en *(Re)lire Souvtchinsky*. Textes choisis par Éric Humbertclaude. Traduction du russe: Laurence Lombard. La Bresse, 1990, pp. 141-154.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1922. *Заметки о музыке* (“Notes sur la musique”), publicado parcialmente en *Viechich* (“Objeto”), 3. Berlín, pág.20. Edición íntegra en *(Re)lire Souvtchinsky*. Textes choisis par Éric Humbertclaude. La Bresse, 1990, pp. 237-245.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1921/1922. *Знамение былого (О Лескове)* [“Le Signe du Passé (Sur Leskov)”]. *На путях* [“*Na putiakh* (“En route”)], Sofia-Berlín, p 134 sq. Edición íntegra en *(Re)lire Souvtchinsky*. Textes choisis par Éric Humbertclaude. Traduction du russe: Laurence Lombard. La Bresse, 1990, pp. 131-140.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1923. *К преодолению революций* (“Sur la question du dépassement des Révolutions”). *Евразийский вестник* [*Eurasjiskij vremennik* (“Chroniques eurasiennes”)]. Berlín, p 30 sq. Edición íntegra en *(Re)lire Souvtchinsky*. Textes choisis par Éric Humbertclaude. Traduction du russe: Laurence Lombard. La Bresse, 1990, pp. 47-64.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1926. *Евразийство* (“L’eurasisme”). Escrito en ruso, publicado en alemán con el título *Eurasier*, en *Der Querschnitt*, Nº 13. Berlín, p. 857 sq. Edición íntegra en *(Re)lire Souvtchinsky*. Textes choisis par Éric Humbertclaude. Traduction du russe: Laurence Lombard. La Bresse, 1990, pp. 65-71.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1926. *Два ренессанса* (“Deux renaissances”). *Версты* (“Versty”), Nº 1. Paris, p. 136 sq. Edición íntegra en *(Re)lire Souvtchinsky*. Textes choisis par Éric Humbertclaude. Traduction du russe: Laurence Lombard. La Bresse, 1990, pp. 72-79.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1927. *По поводу Апокалипсиса нашего времени В. Розанова* (“A propos de ‘L’Apocalypse de notre temps de Rozanov’”). *Версты* (“Versty”), Nº 2, Paris, p. 289 sq. Edición íntegra en *(Re)lire Souvtchinsky*. Textes choisis par Éric Humbertclaude. Traduction du russe: Laurence Lombard. La Bresse, 1990, pp. 155-160.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1928. *Письма в Россию (Три отрывка)* [“Lettres à la Russie (Trois extraits)”]. *Версты* (“Versty”), Nº 3, Paris, p 127 sq. Edición íntegra en *(Re)lire Souvtchinsky*. Textes choisis par Éric Humbertclaude. Traduction du russe: Laurence Lombard. La Bresse, 1990, pp. 80-87.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1930. “Le “Strawinsky” de Igor Glebov”. *Musique*, Revue mensuelle de critique, Paris, 15 mars, Nº 6, pp. 250-253.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1939. “Reflexiones sobre la tipología de la creación musical. La noción del tiempo y la música”. Revista *Sur*, Nº 55, abril de 1939, pp 88-98.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1939. “La Notion du Temps et la Musique. Réflexions sur la typologie de la création musicale”. *La Revue Musicale*. nº 191. París, mai-juin 1939, pp. 70-81.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1946. “Igor Strawinsky”. *Contrepoints*, 2, février, pp. 19-31.

SOUVTCHINSKY, Pierre (ed.). 1953. “Domaine de la musique russe”. *Musique Russe*. Tome I. París, Presses Universitaires de France, pp.1-26.

SOUVTCHINSKY, Pierre (ed.). 1953. "Hommage a Serge Koussevitzky". *Musique Russe*. Tome II. Paris, Presses Universitaires de France, pp.393-395.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1954. "A propos d'un retard". *La musique et ses problèmes contemporains*. Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault. Paris, Julliard, pp. 121-127.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1954. "Une question". *Domaine Musical*, N° 1, Paris, pp. 115-123.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1957. "Le mot-fantôme". *La Nouvelle Revue Française*, N° 40, Gallimard, Paris, p 1107 sq.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1958. "Zeit und Musik. Zur Typologie des musikalischen Schaffens". *Musik der Zeit, Stravinsky: Wirklichkeit und Wirkung*. Bonn, Boosey and Hawkes, pp. 1-12.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1962. "Le miracle du *Sacre du Printemps* (Tradition et inspiration)". Parcialmente inédito (L.S.), mecanografiado en francés, 8 hojas. Traducción parcial al alemán: "Das wunder des *Sacre du Printemps*". Conferencia leída en la Radio de Colonia, Geburtstag, WDR, emisión *Stravinsky-Zyklus*, 2 de febrero.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1966. "Désormais sa légende". En *Roger Désormière et son temps* (textes en homage réunis par Denise Mayer et Pierre Souvtchinsky), Collection *Domaine Musical*, Editions du Rocher, Monaco, p. 159 sq., pp. 121-127. Edición íntegra en *(Re)lire Souvtchinsky*. Textes choisis par Éric Humbertclaude. La Bresse, 1990, pp. 168-174.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1971. "Quatre paragraphes". En *René Char/Cahiers de l'Herne*, Paris, 1971, p. 162 sq. (réédition *Livre de Poche*, Collection *Biblio-Essais*, N° 4092, 1988, p. 257 sq.). Edición íntegra en *(Re)lire Souvtchinsky*. Textes choisis par Éric Humbertclaude. La Bresse, 1990, pp. 21-31.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1976. "Quelques remarques pour le projet d'un Centre d'études Igor Stravinsky". Inédito (L.S.), mecanografiado en francés, 2 páginas.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1982. "Stravinsky auprès et au loin. Neuf paragraphes". *Stravinsky. Études et témoignages* (François Lesure éd.) Paris, Lattès, pp. 15-52.

SOUVTCHINSKY, Pierre. "Notice autobiographique I". Parcialmente inédito (L.S.). Mecanografiado en francés, año (?), 1 página. Edición parcial en MICHEL, François (ed.). 1961. *Encyclopédie de la musique*. Paris, Fasquelle, Tome III.

SOUVTCHINSKY, Pierre. 1982. “Notice autobiographique II”. Mecanografiado en francés, 1 página (L.S.). Edición íntegra en *(Re)lire Souvtchinsky*. Textes choisis par Éric Humbertclaude. La Bresse, 1990, pp.7-8.

SOUVTCHINSKY, Pierre. “Texto sin título sobre la traducción francesa del artículo «La notion du temps et la musique»”. Inédito (L.S.), mecanografiado en francés, año (?), 3 páginas.

40

Bibliografía

AGUILA, Jesús. 1992. *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*. Paris, Librairie Arthème Fayard.

AKIMOVA, Irina. 2011. *Pierre Souvtchinsky: Parcours d'un Russe hors frontière*. Paris, L'Harmattan.

ANSERMET, Ernest. 2000. *Escritos sobre la música*. Traducción de Ana García. Barcelona, Idea Books.

ARES YEBRA, Javier. 2014. “El manuscrito de Souvtchinsky y la *Poética musical*: sobre el concepto de tiempo en el pensamiento estético de Igor Stravinsky”. *Cadernos de Teoría das Artes*. Arte & Teoría. Yolanda Espiña & Miguel Ribeiro-Pereira (coord.). Porto, Universidade Católica Editora, n° 3, pp. 95-120. Versión electrónica disponible en:
www.porto.ucp.pt/sites/default/files/files/artes/CITAR/Edicoes/CADERNOS_3_final.pdf

ARES YEBRA, Javier. 2017. *Pierre Souvtchinsky: desdoblamiento y concentración en Igor Stravinsky. Fuentes y elementos para una propuesta*. Tesis doctoral, Universidade de Vigo, 22 de septiembre. Versión electrónica disponible en:
www.investigacion.biblioteca.uvigo.es/xmlui/handle/11093/866

BASSIN, Mark; GLEBOV, Sergey; LARUELLE, Marlene (eds). 2015. *Between Europe & Asia. The origins, Theories and Legacies of Russian Eurasianism*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.

BERGSON, Henri. 2016. *La evolución creadora*. Traducción: Pablo Ires. Buenos Aires, Cactus.

BOULEZ, Pierre. 2004. “Figure d'exil” (preface). En SOUVTCHINSKY, Pierre. *Un siècle de musique russe (1830-1930). Glinka, Moussorgsky, Tchaikovsky, Stravinsky*. Edition réalisée et présentée par Frank Langlois. Arles, Actes Sud, pp. 9-12.

BRELET, Gisèle. 1947. *Estética y creación musical*. Buenos Aires, Hachette.

DUFOUR, Valérie. 2003. "La "Poétique musicale" de Stravinsky. Un manuscrit inédit de Souvtchinsky". *Revue de Musicologie*, T. 89, No. 2, pp. 373-392.

DUFOUR, Valérie. 2004. "*Stravinsky vers Souvtchinsky. Thème et variations sur la Poétique musicale*". *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, N°. 17.

DUFOUR, Valérie. 2006. *Stravinsky et ses exegetes (1910-1940)*. Bruxelles, Éditions de l'universite de Bruxelles.

EMERY, Eric. 1975. *Temps et musique*. Lausanne, Ed. L'Age d'homme.

GLEBOV, Sergey. 2006. "Le frémissement du temps: Petr Suvchinsky, l'Eurasisme et l'esthétique de la modernité". En *Pierre Souvtchinsky, cahiers d'étude* (Éric Humbertclaude dir.). Traduit de l'anglais par Sammy Dowidar. Paris, L'Harmattan, pp. 162-223.

GLEBOV, Sergey. 2018. *From Empire to Eurasia: Politics, Scholarship, and Ideology in Russian Eurasianism, 1920-1930s*. Illinois, Northern Illinois University Press.

HARNONCOURT, Nikolaus. 2006. *La música como discurso sonoro*. Barcelona. Acantilado.

HUMBERTCLAUDE, Éric (ed.). 1990. *(Re)lire Souvtchinski*. Textes choisis par Eric Humbertclaude. La Bresse.

HUMBERTCLAUDE, Éric (dir.). 2006. *Pierre Souvtchinsky, cahiers d'étude*. Paris, L'Harmattan.

HUMBERTCLAUDE, Éric. 2012. La liberté dans la musique (Beethoven, Souvtchinski, Boulez). Nantes, Aedam Musicae.

LANGLOIS, Frank (ed.). 2004. *Un siècle de musique russe (1830-1930). Glinka, Moussorgsky, Tchaikovsky, Stravinsky*. Edition réalisée et présentée par Frank Langlois, préface de Pierre Boulez. Arles, Actes Sud.

LARUELLE, Marlène. 1999. *L'idéologie eurasiste russe ou comment penser l'Empire*. Paris, L'Harmattan.

LEVIDOU, Katerina. 2013. "Eurasianism in Perspective: Souvtchinsky, Lourié and the Silver Age", en FLAMM, Christoph; KEAZOR, Henry; MARTI, Roland (eds.) *Russian Émigré, Conservation or Evolution?* Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, pp. 203-229.

MICHEL, François (ed.). 1961. *Encyclopédie de la musique*. Paris, Fasquelle, Tome III.

POLDIAEVA, Elena. 2006. "Souvtchinsky et Prokofiev". *Pierre Souvtchinsky, cahiers d'étude*. (Éric Humbertclaude dir.). Traduit du russe par Michel Maximovitch. Paris, L'Harmattan, pp. 127-163.

SHLAPENTOKH, Dmitry. 2007. *Russia between East and West. Scholarly debates on Eurasianism*. Leiden-Bostn, Brill Academic Pub.

STEINER, George. 2012. *La poesía del pensamiento*. Madrid, Siruela.

STRAVINSKY, Igor. 1942. *Poétique musicale sous forme de six leçons*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

WALTERSKIRCHEN, Konrad. 2006. "Pëtr Suvcinskij (1892-1985)". *Pierre Souvtchinsky, cahiers d'étude*. Adapté et traduit de l'allemand par Éric Humbertclaude (dir.). Paris, L'Harmattan, pp. 1-125.

Otros documentos

Revista *Diapason*. París, Abril 1985, pág. 10 (L.S.).

Diario *Le Monde*. París, 12 de febrero de 1986, pág. 16 (L.S.).

Tarjeta personal de Pierre Souvtchinsky con nota manuscrita en el dorso (archivo propio).

JAVIER ARES YEBRA

Doctor en Comunicación por la Universidad de Vigo (tesis *Cum Laude - Pierre Souvtchinsky: desdoblamiento y concentración en Igor Stravinsky. Fuentes y elementos para una propuesta*), Licenciado en Guitarra Clásica por el Conservatorio Superior de Música de A Coruña con Premio Extraordinario Fin de Carrera, Licenciado en Comunicación Audiovisual (URJC, Madrid), Máster en Investigación en Comunicación por la Universidad de Vigo (tesis de máster - *Las fuentes del pensamiento musical de Igor Stravinsky: la Poética musical*). Académico correspondiente por España de la Academia Argentina

de Artes y Ciencias de la Comunicación. Cuenta con artículos en revistas de España y Portugal y ponencias en congresos nacionales e internacionales. Ha publicado el libro *Preludios atlánticos. Ensayos sobre música y comunicación* (2016). Investigador del grupo CS1-ICOM de la Universidad de Vigo, actualmente ofrece conciertos y conferencias en varios países de los continentes europeo, americano y asiático.