



**Universidad Nacional Autónoma
de México**



Facultad de Filosofía y Letras

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Historia

Tesis

**“La experiencia del tiempo en la *Poética musical* de
Stravinsky. Un acercamiento desde la historia conceptual”**

**Que para obtener el título de
Licenciada en Historia**

**Presenta:
Azalia Hernández Villalobos**

Asesor de tesis: Dr. Roberto Fernández Castro

Ciudad Universitaria, CD. MX., 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre.

Agradecimientos

A todas las personas que con una lectura, un comentario, un abrazo o su simple presencia acompañaron todo este proceso.

A la Dra. Cristina Ratto, a la Dra. Olivia Moreno, al Mtro. Daniel Vargas y al Lic. Otto Cázares, por sus oportunas anotaciones y el tiempo dedicado a mi tesis;

A mi asesor, Dr. Roberto Fernández, por hacerme dudar;

A mi hermana por plantar las primeras semillas de curiosidad;

A mi padre por siempre mostrar interés y sorpresa;

A mis amigas por inspirarme;

A mi madre por todo;

Agradezco.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
EL PROBLEMA.....	10
DE LOS ACERCAMIENTOS A LA POÉTICA.....	12
CLAVES TEÓRICAS DE LECTURA.....	17
PRIMERA PARTE.....	26
I.II DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA. MUNDO Y GENEALOGÍA.....	36
I.III DEL CONCEPTO DE MÚSICA.....	48
I.IV DEL SENTIDO DEL ARTE Y DE LA MÚSICA EN LA HISTORIA.....	59
SEGUNDA PARTE.....	65
II.I NUEVO ESPACIO DE EXPERIENCIA. NUEVAS PROBLEMATIZACIONES.....	65
II.II DEL RITMO. ATSIOS DEL TIEMPO EN LA MÚSICA.....	74
II.III DEL TIEMPO Y LA POÉTICA MUSICAL.....	78
CONCLUSIONES.....	102
Bibliografía.....	107

*Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.*

*Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.*

*Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,*

*ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.*

*A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.*

*Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Ítaca
verde y humilde. El arte es esa Ítaca
de verde eternidad, no de prodigios.*

*También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.*

“Arte poética”, Jorge Luis Borges

INTRODUCCIÓN

Aunque a lo largo de toda la historia de la música se han definido distintos periodos y puntos de inflexión, las colisiones, caos y confrontaciones de la primera mitad del siglo XX presentaron particularidades sin precedentes. Este fue el momento que sucedió a las sistematizaciones clásicas y tonales del arte musical, sin las cuales, el serialismo y otros tipos de atonalidades –por señalar algunas nuevas formas de hacer y pensar la música– no habrían podido existir, pues el sistema previo y hegemónico fue su condición de posibilidad fundamental.

Hay que decir que la música no fue el único arte en donde se dejaron ver los resquebrajamientos de este suelo cimbrado. Durante el mismo periodo, otros escenarios artísticos presentaron innovaciones que se vieron manifiestas en movimientos como el surrealismo en las artes plásticas, el dadaísmo en las letras, o a las exploraciones de Isadora Duncan en el terreno dancístico, por poner un par de ejemplos. En cada caso, la insuficiencia del academicismo y su racionalidad presupuesta, llevó a la búsqueda de nuevos caminos y posibilidades de realización poética.

Ya en el siglo anterior, Richard Wagner (1813-1883) había provocado algunos de los primeros y más fuertes impulsos para las nuevas exploraciones artísticas. A partir de mitad de siglo, con su *Löhengrin* –dirigida en su estreno por la mano de Franz Liszt– el mundo había recibido el arrojamiento de una incómoda y desconocida sonoridad, casi ofensiva para lo que por mucho tiempo se había pensado que era y debía ser la música. Ahora los creadores no sólo habrían de dedicarse al servicio del gusto marcado por las academias o los públicos, sino que tendrían la posibilidad de dar un paso fuera de los lindes acostumbrados. Existieron muchos nombres destacables que sucedieron a los dramas e intentos de desarrollo de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana, quienes no siempre siguieron dogmáticamente sus intenciones.¹ Su carácter predominantemente

¹ La *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) apelaba a la recuperación de ciertos valores clásicos del arte en donde no había distinciones entre las diversas manifestaciones artísticas. La música, por supuesto, era el centro de atención de Wagner; sin embargo, al ser retomado por la escuela vienesa, se dirigió principalmente hacia las artes plásticas. Las ideas básicas acerca de esto son expuestas en *El arte del futuro* en donde también se hace una suerte de jerarquía de las artes que, por su orden, nos recuerda a la propuesta estética hegeliana: arquitectura, escultura, pintura, danza, música y, finalmente, poesía. No está de más mencionar que la *Gesamtkunstwerk* tenía un sentido histórico de retorno al nivel de los antiguos

nacionalista rigió, no sólo los temas que contendría su obra, sino también los fundamentos teóricos y filosóficos que condicionarían su proceso compositivo. Se hace mención de todo esto ya que la obra, tanto musical como reflexiva de Wagner, tuvo buena presencia, primero dentro de las instituciones francesas y germanas y, más tarde, en la cultura musical rusa, territorio que aquí también interesa. Además, Wagner, como personaje histórico de la música, fungió como un referente constante de las indagaciones e inquietudes de distintas plumas del siglo subsecuente.

Los románticos rusos mostraron algunas tendencias que irían en consonancia, aunque no en relación directa, con las posturas de Wagner.² Las producciones de aquéllos, fueron basadas en la mirada pionera de Mikhail Glinka (1804-1857), quien buscó recuperar los temas folklóricos de Rusia para integrarlos dentro del sistema musical europeo.³ De ahí en adelante, la tradición popular nacional sería un asunto de primordial importancia para los músicos creadores que, a diferencia de aquellos nacidos y formados en el mundo francés o germano, no habían sido partícipes del forjamiento de un lenguaje estandarizado, formal y culto de la música.

Así pues, se puede decir que ambas partes –la rusa por una, y la francesa y germana, por otra- convergían en la búsqueda de la formación de una idea de lo nacional y una época remota que habría de subyacer a la tendencia racionalizante. Además, se trata de un momento en que la crítica de arte se estimularía bastante y los artistas llevarían sus pensamientos, cada vez con mayor ahínco, al lenguaje no musical. La importancia de estos señalamientos está en que fueron elementos que marcaron la pauta precedente a los torbellinos artísticos del siglo XX. A propósito de ello, es crucial hacer hincapié en el papel que la trinchera rusa llevó a cabo. Una gran puerta fue abierta al mundo con las

clásicos. Al respecto, véase el texto de Miguel Ángel González Barrio, “Utopías y realidades: revolución *Gesamtkunstwerk*, drama musical” en Richard Wagner, *Ópera y drama*, Akal, Madrid, 2013, 304 p.

² La diferencia de espacios culturales se hace principalmente porque los mismos artistas concebían esta distinción; además, el imaginario histórico y los modos de organización social tenían marcadas diferencias en cada una de las partes. Este tema es tocado constantemente por Maria Carlson en ‘*No religion higher than truth*’ *A History of the theosophical movement in Russia, 1875-1922*, Princeton University Pres, New Jersey, 1993, 298 p.; no obstante, su acercamiento, tiende más hacia el orden de lo religioso.

³ Mikhail Glinka fue un compositor ruso que nació en 1804 en Smolensk y murió a los 52 años en Berlín. Se le conoce principalmente por su ópera *Una vida por el zar* compuesta hacia 1836.

producciones realizadas bajo la dirección del ruso Sergéi Diágilev (1872-1929), entre las que destacarían personajes de todas las vertientes artísticas e históricas.⁴

Estas transformaciones de la vida artística se desarrollaron de forma simultánea a eventos políticos –destacando la Revolución Rusa y, por supuesto, la Primera Gran Guerra– que ponían en crisis, de nuevo, la idea del mundo, del tiempo, de la razón y la consciencia. Inevitablemente, todo esto terminaría por formar parte de una experiencia compartida que buscaría la consonancia de sentido entre el ser humano y el mundo. Es precisamente esa *experiencia*, el objeto de estudio de la presente pesquisa.

Es indispensable indicar que esto no se observará partiendo de un plano social o político –aunque no quedarán completamente apartados– sino, sobre todo, desde un plano poético e histórico.⁵ Para ello es preciso acercarnos por un *medio* adecuado en que converjan las diversas variables anteriormente expuestas. Es por ello que se ha elegido a la *Poética musical* (1939) –habitualmente atribuida a Ígor Stravinsky– como documento rector, ya que, desde una perspectiva muy particular, toca temas tanto artísticos como históricos. Cabe mencionar que algo tiene de arbitraria la elección de este texto, pues responde a una búsqueda personal por conjugar las disciplinas que consumen la vida de quien escribe estas líneas.

Dicho esto, es preciso situar el origen de la *Poética musical* y los problemas que ha ofrecido a distintas áreas de estudio. Para comenzar, hay que decir que se trata de un texto que se elaboró tras la invitación hecha a Stravinsky para la impartición de la cátedra sobre Poética en la Universidad de Harvard en el curso de 1939. Su publicación fue casi inmediata –en francés, como fue escrito originalmente y, unos años más tarde, en su traducción al inglés–,⁶ por lo que la crítica no tardó en reseñar el texto haciendo hincapié

⁴ Sólo a manera de ejemplo, se puede mencionar la obra *Parade* (1917) de Erik Satie, la cual está basada en una idea de Jean Cocteau; la coreografía fue creada por Léonide Massine, el diseño escenográfico por Pablo Picasso y la dirección fue realizada por Ernest Ansermet. Nótese la fecha que corresponde, en el ámbito político, a la mitad e inicios de varios estallidos bélicos de rango mundial.

⁵ Con poético me refiero, principalmente, a cuestiones del orden creativo y sensible, a la manera de hacer comunicable el mundo más allá de los acuerdos sociales cotidianos. Con lo poético aludo a lo inútil, como Castoriadis llegó a decir, en alguna ocasión, respecto a las producciones de arte que “*sirven* para mucho más que el hecho de *servir para algo*: sirven para algo más importante que todo el resto, el hecho de que los humanos puedan otorgarle un sentido al mundo y a su vida”. En Cornelius Castoriadis, *Figuras de lo pensable*, FCE, México, 2002, p. 110.

⁶ En la presente investigación se hace uso de la traducción directa al español debido a la falta de acceso al texto francés original. Si bien puede implicar problemas de orden teórico y metodológico, sobre todo si se considera la importancia del carácter filológico en el acercamiento de la historia conceptual, hay que

principalmente en la personalidad del ya famoso compositor, dejando de lado muchas posibilidades de pensamiento en torno a estas seis lecciones.

La estructura de la *Poética* no tiene un orden secuencial por lo que cada apartado podría leerse por separado sin dejar lagunas a quien lo lea, sin embargo, no deja de ser una unidad que muestra una idea de la música como un acto creativo que se inserta siempre dentro de un marco histórico. El título de cada lección da una buena referencia de sus contenidos: “1) Toma de contacto”, “2) Del fenómeno musical”, “3) De la composición musical”, “4) Tipología musical”, “5) Las transformaciones de la música rusa”, “6) De la ejecución”.

Aunque no es una cuestión central de la investigación presente, es importante mencionar el particular problema de la autoría de la *Poética*, ya que las investigaciones de Valérie Dufour han puesto el dedo, no hace mucho tiempo, sobre la triple colaboración que configuró el orden del texto entre: Ígor Stravinsky (1882-1971), Pierre Souvtchinsky (1892-1985) y Alexis Roland-Manuel (1891-1966).⁷ Esto, aunque podría suponer un aumento en la complejidad de la investigación en torno a la experiencia, en realidad le da mayor riqueza pues se trata de un documento en que convergen miradas varias pero concepciones e inquietudes semejantes. Al respecto, debe apuntarse la presencia – principalmente en el capítulo 2 de la *Poética*– de las ideas expuestas por Souvtchinsky en su artículo “La notion du temps et la musique. Reflections sur la typologie de la création musicale”, publicado el mismo año en el número especial de la *Revue musicale* dedicado a la figura de Stravinsky.

Vista así, la experiencia se configura como un tejido, un entramado a la manera de la historia conceptual koselleckiana, cuya pertinencia como ruta metodológica será expuesta con mayor precisión dentro de algunos párrafos.⁸ Y, aunque las propuestas de Reinhart Koselleck buscaban ser un recurso para la historia social y política, aquí se

decir que la atención será puesta sobre la construcción de nuevas categorías y el modo en que éstas funcionan como manifestación y articulación de determinada experiencia, allende los detalles que puedan disolverse en el proceso de traducción.

⁷ Aunque Robert Craft, en 1987, ya había señalado la participación de otras plumas en la elaboración del texto, es Dufour quien realmente reactiva la atención sobre este asunto. Véase Robert Craft, *Memorias y comentarios*, Acantilado, Barcelona, 2013, 437 p.

⁸ Si bien existen dos principales vertientes de la historia conceptual, la de Cambridge y la de Koselleck, se ha elegido esta última debido a que se presentan múltiples paralelismos entre lo teórico y el contenido del documento que ahora interesa. Véase Conrad Vilanou, “Historia conceptual e historia intelectual” en *Ars Brevis*, núm 12, 2006, pp. 165-190.

explorará una esfera un tanto contrastante –aunque quizás sólo de entrada- que, como ya se ha dicho, apunta hacia el estrato de lo poético musical.

EL PROBLEMA

Al acercarse a la *Poética musical*, se tiene la impresión casi inmediata de que existe una relación particular entre, por un lado, el quehacer poético del compositor y, por otro, las ideas en torno a la historia y la tradición.⁹ Entre ambas partes se percibe una noción muy singular acerca del tiempo, lo cual se hace evidente en distintos momentos del texto. Se considera a la música como un fenómeno que manifiesta dos tipos de problema distintos: el poético o artístico, y el histórico. Con ello se plantean diversos estratos de realización de la música tanto internos como externos que, en cierto modo, buscan establecer una relación consonante pero que haga evidente y clara, la distinción entre los espacios de realización del “curso normal” y el poético musical del tiempo. Así, éste se presenta como algo más que materia prima de la música; y es que no puede quedar en el olvido el hecho de que también el tiempo es asunto indispensable de la historia, –disciplina guía de esta investigación que, por lo mismo, da mayor cuerpo a la reflexión—. Y, aunque es claro que cada una se acerca de manera distinta al tiempo, todo forma parte de un entramado semántico común: tiempo, consciencia, continuidad, presente, creación, libertad, experiencia, memoria, orden, caos, etcétera.¹⁰

Así pues, lo que ha sido problematizado a partir de la *Poética musical* y puesto como eje rector de las indagaciones históricas que aquí se presentan, es la experiencia del tiempo y, por ende, su concepto, aunque en esta ocasión desde una perspectiva poético musical, apoyada, por supuesto, en la mirada histórica que Koselleck legó. Luego, la

⁹ Desde las primeras páginas hay un empeño por indagar alrededor de la cualidad constructiva del arte que se contrapone, según su discurso, a las rupturas históricas que han sido calificadas como revolucionarias, término que refleja ciertos disgustos o tensiones para quien ahí escribe. Más adelante se profundizará en ello.

¹⁰ El hecho de que se comparta este entramado semántico es cosa importante, principalmente para asuntos de lo musical, ya que usualmente son elementos asociados al mundo de la religión y la política. A propósito, es de relevancia lo que dice Roland-Manuel en una entrevista recopilada en *El placer de la música*: “Una música no es espiritual como resultado de su técnica y de su poética; lo es en la medida en que está marcada con el signo del Espíritu que vivifica [...] Por cierto que no se trata aquí, como recuerda Jacques Maritain, ni de plegaria, ni de santidad, ni de experiencia mística”, a lo que anota “No por eso es menos cierto que el arte musical tiene mayor resonancia que todos los demás en el dominio espiritual”. Véase Alexis Roland-Manuel, *El placer de la música*, vol. 3, Hachette, Argentina, 1952, pp. 300-301.

presente investigación busca responder –o, al menos, seguir problematizando– preguntas en el tenor de las siguientes: ¿cómo cambia la experiencia del tiempo y su concepto en la *Poética musical*? ¿por qué ocurre ese cambio? ¿cómo puede repercutir esta variación en la manera en que, como historiadores, nos acercamos al fenómeno musical?

Sin perder de vista estas interrogantes, hay que decir que en las siguientes páginas se ha partido del supuesto de que el concepto de tiempo tiene un valor particular dentro de la *Poética*, esto es, que el tiempo se presenta como un objeto propio de la música y no tan sólo como una categoría de la existencia.¹¹ A partir de ello se tiende un puente hacia la relación entre lo histórico y lo artístico dentro de una misma experiencia del tiempo, es decir como condiciones de posibilidad de reflexión y enunciación de su concepto.

Entonces, la hipótesis, a cuya comprobación se han consagrado las siguientes líneas, es que en la *Poética musical* se manifiesta conceptualmente una experiencia particular de tiempo que responde a condiciones históricas singulares, entre las cuales destacan las de carácter poético musical. Con esto, se pretende plantear una forma particular de entender la historia desde el quehacer artístico, y cómo, en función de ello, llegan a imbricarse las experiencias, tanto poéticas como historiográficas; resultando así, en la fluctuación de conceptos tan fundamentales como lo es el tiempo.

El cuerpo de la exposición se ha ordenado de la siguiente manera. Primero se da cuenta de las investigaciones que han tomado como objeto de estudio a la *Poética musical*, para situar historiográficamente el presente abordaje. Posteriormente se desglosan las claves teóricas que mantuvieron a flote las posibilidades de análisis del concepto como *medio* manifestador de la(s) experiencia(s) así como su relación interna con el tiempo, más allá de su ser condición de la existencia. Después, se hace un recorrido sobre la superficie de la segunda mitad del siglo XIX para plantear el horizonte

¹¹ Kant puede servir como una referencia básica para comprender la tendencia en que predomina el empleo de la música como un ejemplo para explicar al tiempo sin llegar a hacer de ella, el centro de atención de tales reflexiones. Por supuesto, no hay que negar que han existido otras indagaciones filosóficas que, al hablar de la música, se acercan al tiempo, como es el caso de San Agustín (354-430); sin embargo, las condiciones históricas que lo rodeaban, no permitieron que sus observaciones tuvieran una repercusión visible o duradera dentro del campo musical e historiográfico. En cambio, la *Poética musical* fue escrita bajo un orden completamente distinto.

cultural y, por lo tanto, conceptual, que dio a luz a dos de los coautores de la *Poética musical*, a saber, Piotr Souvtchinsky e Ígor Stravinsky. Seguido de este panorama que, no es sólo un contexto sino ya un análisis semántico que permite plantear lo previo al cambio de experiencia que se vislumbra en la *Poética* –pues es evidente que no podría verse el cambio sin reconocer el estado antecedente de concepciones–; finalmente, se concentra la atención en la pregunta por la nueva experiencia del tiempo, partiendo del texto ya señalado, aunque sin perder de vista algunos enclaves, como el apuntado artículo de Souvtchinsky, que sugieren el rumbo hacia el mismo puerto.

DE LOS ACERCAMIENTOS A LA POÉTICA

A continuación, se hará muestra de un panorama general en torno a la forma en que la *Poética musical* ha sido abordada y problematizada tras su publicación; de este modo se pretenden mostrar los intereses comunes entre distintos tipos de acercamiento, para situar y valorar la pertinencia del presente escrito. En función de ello se ha decidido iniciar con algunas consideraciones acerca de Souvtchinsky y el rol medular que ejecutó en la maduración y escritura de la *Poética*.

La figura de Piotr Souvtchinsky (1892-1985) es poco conocida e, incluso, enigmática. Durante su vida no escribió ningún tipo de memorias ni fue biografiado a pesar de tener una presencia muy activa dentro del ámbito artístico gestado a lo largo de casi todo el siglo XX. Podría decirse que en el teatro de la historia él era una suerte de guionista, invisible a los ojos del público, pero imprescindible para la puesta en escena que estaría protagonizada por personajes como S ergei Prokofiev, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, Luciano Berio y, por supuesto, Ígor Stravinsky.

No ha sido sino hasta las últimas d ecadas cuando se han realizado y publicado algunas investigaciones en torno a su vida y, en parte, a su función como coautor de la *Poética*. Entre ellas destaca la tesis doctoral de Javier Ares Yebra (*Pierre Souvtchinsky: Desdoblamiento y concentración en  gor Stravinsky. Fuentes y elementos para una propuesta*)¹² la cual, para explorar la concepción de Souvtchinsky en torno al movimiento

¹² Javier Ares Yebra, *Pierre Souvtchinsky: desdoblamiento y concentración en  gor Stravinsky*, Universidad de Vigo, Vigo, 2017, 300 p. Dicha tesis tiene como precedente la publicación en 2014 del artículo intitulado

de la historia, toma como punto de partida la *Poética*. Se trata de un acercamiento desde la perspectiva comunicacional que explora las posibilidades epistemológicas de comprensión de ciertos fenómenos culturales, según las posturas esbozadas por el filósofo ruso. Es, al igual que en la presente pesquisa, el interés por las nociones en torno al tiempo, lo que detona las inquietudes de Yebra, quien incluso llega a señalar la originalidad del “pensamiento musical” hallado entre Stravinsky y Souvtchinsky.

Antes de los estudios de Yebra no existen grandes indagaciones sobre el filósofo ruso. Tan sólo en lengua francesa se halla la publicación coordinada por Éric Humbertclaude en 2006, una fecha relativamente cercana –por cierto, precedida por la publicación de los artículos de Valérie Dufour, a quien ya se ha hecho mención–.¹³ La importancia de esta obra se halla en la exposición del pensamiento de Souvtchinsky a partir de sus propios cuadernos y cartas; además, no sólo se enfoca en la pregunta sobre el tiempo o la importancia de la *Poética musical* sino, sobre todo, se pone especial atención a la cuestión eurasista que marcó gran parte de su vida y pensamiento.

Quizás pueda considerarse el artículo de 1983 de Robert Craft, “Roland-Manuel and the ‘Poetics of music’”¹⁴ en donde el musicólogo, amigo de Stravinsky –con quien publicaría una serie de entrevistas–, expuso la participación tanto de Roland-Manuel como de Pierre Souvtchinsky en la elaboración de la *Poética musical*. Ahí son reproducidos varios fragmentos de documentos epistolares que develan una parte del proceso de escritura de las lecciones. Así mismo, Craft destacaba la polémica generada en la Unión Soviética por el capítulo dedicado al esbozo histórico de la música rusa, ya

“El manuscrito de Souvtchinsky y la *Poética musical*: sobre el concepto de tiempo en el pensamiento estético de Ígor Stravinsky” del mismo autor.

¹³ Éric Humbertclaude, *Pierre Souvtchinski, cahiers d'étude*, L'Harmattan, Francia, 2006, 229 p. Los artículos de Valérie Dufour se centran en los manuscritos de Souvtchinsky para la redacción de la *Poética*. El primero de ellos “Un manuscrit inédit de Souvtchinsky”, en *Revue de musicologie*, t. 89, núm.2, 2003, pp. 373-392; se trata de un trabajo que busca dilucidar quién escribió qué parte del texto final. El segundo, “Stravinsky vers Souvtchinsky. Thème et variations pour la *Poétique musicale*”, en *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, núm. 17, Marzo 2004, pp. 17-23; es un trabajo menos dedicado a cuestiones eruditas y más a la explotación de los temas contenidos en la *Poética*. Su importancia reside en el hecho de que, ambos artículos, funcionan como recursos imprescindibles para las sucesivas investigaciones en torno a la *Poética* y, sobre todo, en cuanto se considera la participación de Souvtchinsky en el proceso de su escritura. Existe, además, el libro *Stravinski et ses élèves*, también de Dufour, en donde se profundiza en la relación interpersonal entre Souvtchinsky y otros críticos, así como las opiniones y discusiones gestadas en torno a la imagen y obra de Stravinsky; no obstante, la *Poética musical* es tratada con mayor profundidad en los artículos citados.

¹⁴ En *Perspectives of new music*, vol. 21, núm. 1-2, otoño de 1982- verano de 1983, pp. 487-505.

que era incompatible con el modelo oficial del desarrollo de la historia; con ello quedó en evidencia el valor otorgado al asunto histórico dentro de la *Poética* y, por ende, entre las inquietudes de sus coautores.

Ahora bien, la importancia de Souvtchinsky en esta historia radica, entre otras cosas, en el papel que personificó como eslabón conector de las discusiones en torno a la tradición musical rusa y sus nuevas formas de manifestación. Primero como colaborador de A.N. Rimsky-Kórsakov –hijo del compositor N.A. Rimsky-Kórsakov fallecido hacia 1908–, en la revista *Contemporain musicale* fundada hacia 1915 y, después, en distintas publicaciones que realizaría al verse obligado al abandonar su natal Rusia.¹⁵ En un principio, alrededor de 1910, fue gracias a su maestro F. Blumenfel'd como Souvtchinsky se acercó a la vida musical petersburguesa, no sólo como su aprendiz sino también, y quizás principalmente, como mecenas.¹⁶

La relación personal entre Souvtchinsky y Stravinsky se dio una vez que ambos se encontraban fuera de su patria. Si bien, Stravinsky había dejado Rusia desde 1910, y su nombre ya comenzaba a escucharse con fuerza a nivel internacional; y aunque ambos habían estado relacionados con la familia Rimsky-Kórsakov –uno como alumno del padre y otro como socio del hijo– no fue sino hasta 1922 en que Stravinsky comenzó a ser parte fundamental de las indagaciones y conversaciones de Souvtchinsky.¹⁷

Acerca de Stravinsky mil mares de tinta se han escrito, sin embargo, la atención puesta sobre su relación amistosa con Souvtchinsky –probablemente por la escasez documental al respecto– no ha tenido tanta suerte como aquella otorgada al inmenso repertorio que compuso. Del mismo modo, el interés por su pensamiento a partir de la *Poética musical* ha sido sumamente marginal. Muestra de ello es la publicación

¹⁵ Tras la ruptura con Kórsakov y en compañía de I. Glebov (Boris Vladimirovich Asaf'ev), organiza la publicación de *Mélos* que tendría que abandonar al fugarse del gobierno bolchevique. Al ser heredero de una familia azucarera, corría enormes riesgos si se mantenía dentro de los lindes rusos. En Éric Humbertclaude, *op. cit.*, p. 181.

¹⁶ *Ibid.*, p. 14. Se sabe que él fue el principal sustento económico de la revista *Le contemporain musicale*, tanto así que, al romper la relación con Kórsakov, sólo se pudo publicar un número más de la misma. Véase Dufour, *Stravinski et ses exégètes*, Universidad de Bruselas, Bélgica, 2006, pp. 23-24.

¹⁷ “En novembre 1922, Arapov versa la somme de sept cents mille marks dans les caisses du mouvement [el eurasismo], une somme sans demande de contrepartie qui provenait de la fortune de la fille de Vladimir Meller-Zakomel'skij. Durant ce même mois de novembre, Suvcsinskij retrouva Stravinskij; ces deux-là, désormais, ne se quitteront qu'à la mort”, Humbertclaude, *op. cit.*, p. 61.

retrospectiva sobre Stravinsky (*Stravinsky retrospectives*)¹⁸ de 1987, en donde únicamente uno de sus artículos se inclina por las lecciones de poética. Es importante señalar que William Austin, musicólogo de la Universidad de Cornell y autor de dicho escrito, muestra un interés especial por la concepción del desenvolvimiento histórico de la música formulado en la *Poética*, para lo cual recurre a la implementación de los vectores categoriales “fortunate continuities” y “legitimate accidents” que, inevitablemente, llevan a la formulación de interrogaciones acerca de las relaciones compartidas entre el ámbito musical y el histórico.

En ese caso, aún no había publicaciones que destacaran el papel jugado por Souvtchinsky en la elaboración del escrito en cuestión. No obstante, en investigaciones más tardías, no siempre se le habría de otorgar especial cuidado a esa relación. Tal es el caso de las indagaciones de Emanuele Ferrari quien en 2007 expuso un texto en donde la noción de “tradición”, tanto en Stravinsky como en T.S Eliot, fue explorada para desglosar los puntos de convergencia y divergencia entre ambas posturas.¹⁹ Si bien, ahí no se trataron únicamente las concepciones contenidas en la *Poética*, esa sería la base principal de referencia. Es importante hacer notar que, tanto Austin como Ferrari, en algún punto de sus textos, incorporaron una frase que refiere a la sensación de anulación de una línea de continuidad histórica concebida por Stravinsky, línea que guiaría las creaciones de las primeras décadas del siglo XX.²⁰

También, con una inquietud por el ámbito literario, Terence J. Maher, hizo una lectura deconstruccionista de la *Poética* con la intención de mostrar el paralelismo teórico existente entre el mundo literario y el musical, el cual no puede ser mejor resumido que con las siguientes palabras: “The word is the reality, its written form simply an external

¹⁸ Ethan Haimo y Paul Johnson (ed.), *Stravinsky retrospectives*, University of Nebraska Press, Nebraska, 1987, 203 p.

¹⁹ Ferrari, Emanuele, “The altar of the dead: notes on Stravinsky, Eliot and tradition” en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*, v. LX, núm. 3, septiembre-diciembre, 2007, pp. 245-261.

²⁰ Me refiero a la pequeña afirmación de Stravinsky respecto a la historia de la música de los últimos años en que se identifica la desaparición de una tendencia eje (“the disappearance of the musical mainstream”). Si bien no se trata de una enunciación explícita en la *Poética*, ya se encuentra ahí sugerida, como bien exponen los autores que le citan. Cf., Ígor Stravinsky, *Poética musical*, Acantilado, Barcelona, 2006, p. 72.

record of it; the music is the reality, its written form an external record of it".²¹ Desde la noción de "exterioridad" (refiriéndose al soporte) teje un puente hacia el asunto de lo inmediato e instantáneo inherente a la realización del mundo, por una parte, y la música, por otra. Aunque aún no se recurría a la personalidad de Souvtchinsky como partícipe del texto, fueron sus indagaciones –que años más tarde se identificarían provenientes de su tinta– las que generaron los primeros destellos de atención para Maher.

Así pues, si algo hay en común entre las distintas aproximaciones al texto que aquí atañe es el interés gestado por las sendas que trazan un concepto particular del tiempo, tanto en su especificidad musical como en su ilación con lo histórico. A la aplicación de este concepto se consagra una parte de *Creación y estética musical*²² de la musicóloga Gisele Brélet quien, a partir de la *Poética*, desarrolló una propuesta estética cuyo tono era predominantemente filosófico –también esto, años antes de la consideración del papel de Souvtchinsky entre sus páginas–. De ahí, desglosó todo un esquema lineal de luminarias posibilitadoras de la continuidad de la creación musical a través de la historia. Explorando y reinterpretando las enunciaciones de la *Poética* propuso que el cambio de concepción de la música –que es condicionante de su continuación– se apoya en una nueva manera de explorar las posibilidades del tiempo.

Sin perder de vista todo lo anterior, es imperioso hacer notar que, a pesar de ser hasta la fecha una obra bastante conocida y leída dentro de los muros de las academias musicales, los acercamientos a la *Poética* han omitido la consideración de la historicidad como parte fundamental de su desarrollo. Las miradas que se le han otorgado han ido desde la estética (Brélet), hacia una perspectiva más filológica (Dufour), pasando por los estudios literarios (Maher) y hasta llegar al campo de la musicología (Austin), todos ellos obviando la posibilidad de interrogación de las condiciones históricas que permitieron la concepción de las cuestiones que se plantean al interior del dicho escrito. Esto quiere decir que, si bien se comparte un interés particular por el problema del tiempo y de la historia, no han sido abordados como parte de una experiencia histórica. De ahí que el presente trabajo busque recuperar ese ángulo relegado, aún bajo las condiciones que

²¹ En Terence J. Maher, "Decomposition: musical occampanyments to Stravinsky's *Poetics of music*" en *Indiana Theory Review*, vol. 5, no. 2, invierno de 1982, p. 63.

²² Gisele Brélet, *Creación y estética musical*, Hachette, Buenos Aires, 1957, 145 p.

distancian y obstaculizan el acceso a diversos elementos que enriquecerían la investigación. Es importante tomar en cuenta que, durante la primera mitad del siglo XX, este fenómeno de cambio, en torno a lo que el tiempo se refiere, se manifestó en distintos niveles; es decir que no sólo se trató de una cuestión que despertó reflexiones en torno al tiempo en el ámbito musical sino también en el de la física, la filosofía, la historia, etcétera.²³

CLAVES TEÓRICAS DE LECTURA

Concluido este preludio, cabe pasar a la exposición de las claves que guiarán el análisis histórico conceptual, por lo cual, se pondrá especial foco sobre asuntos de índole teórica, con lo que probablemente se tenga una sensación de alejamiento del problema que ha sido planteado unos párrafos arriba. La intención de ello es exponer, tan breve y rigurosamente como ha sido posible, los pilares que sostienen toda la investigación, en su elementalidad y desnudez. Se trata de un examen de los caminos y decisiones tomadas durante este proceso reflexivo y escriturario.

Un punto crucial para comprender el sentido de la investigación presente, es tener claro que no se trata de la elaboración de una historia conceptual tal cual ha sido construida por la pluma de Koselleck. Si bien, su obra es uno de los referentes más importantes para el entramado teórico que sostiene las siguientes líneas, no se tiene la intención de copiar o reproducir su modelo investigativo. Ante todo, las próximas páginas deben ser entendidas como una exploración que se vale de los recursos de la historia conceptual sin, por ello, definirse como tal.

Podría obviarse el hecho de que la historia conceptual trata, antes que cualquier otra cosa, del concepto. Sin embargo, su definición o, mejor dicho, su comprensión no está dada en la determinación fija, sino que, más bien, se mueve entre planos que superan

²³ Podemos pensar sencillamente en nombres de la altura e importancia de Albert Einstein, Martin Heidegger, Edmund Husserl, Fernand Braudel, etcétera. Un ejemplo muy interesante de esto lo encontramos también en las indagaciones de Nicolai Berdiaev que, precedente en tiempo al documento que aquí interesa, abunda en importancia e impacto sobre la cultura rusa del siglo XX. Una de sus enunciaciones revela cierta inquietud en torno a la experiencia del tiempo: “El tiempo de nuestra realidad mundana, de nuestro eón, el tiempo desgarrado; es el tiempo maligno que encierra en sí el tiempo malvado y mortífero, el tiempo no integral, fragmentado en pasado presente y futuro”, en *El sentido de la historia*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1979, p. 70.

las rejas de la palabra.²⁴ Es por eso que antes de exponer la investigación propiamente dicha se desglosarán los criterios que sustentan al *concepto* tal cual se hace aquí manifiesto, es decir, en su relación problemática con la *experiencia*, lo que, a su vez, conlleva su identificación con el movimiento de la conciencia hegeliana y, más tarde, su especificidad como historicidad. La inclusión de la conciencia hegeliana ha de asumirse como algo medular, ya que se trata del filtro con el cual se hace la lectura de las posibilidades de historización del problema que origina las siguientes páginas; la ausencia de este ejercicio impediría la formulación de las preguntas que comenzaron a trazar este camino.

En un texto que se halla íntimamente relacionado con las inquietudes que dieron pauta a esta búsqueda, Bergson dice lo siguiente acerca del concepto:

Tal [el concepto] es el instrumento de análisis por excelencia, el signo por excelencia. Si quisiéramos encontrar aquello que no es signo, aquello que no es relativo –es decir, la cosa, lo absoluto–, debemos buscar algo que presente las características inversas del signo, y veremos que eso es justamente lo que llamaremos duración, el tiempo. De donde resulta que, siendo la duración, no digo ya todo lo absoluto, pero sí al menos lo más accesible –lo más destacado en lo absoluto–, podemos decir *a priori* que el problema de la duración es el problema central de la metafísica. Podemos decir también que en la historia de los sistemas filosóficos –aún si no se habla del tiempo, de la duración–, el problema está efectivamente ahí, tratado de manera implícita [...] ²⁵

Pareciera, desde este ángulo, que el tiempo es irreconciliable con la significación que ofrece el concepto –en su relatividad–. Se le intenta negar la posibilidad de devenir

²⁴ A fines del siglo pasado, Koselleck enuncia lo siguiente respecto de la historia conceptual: “Desde la década de los años cincuenta, ‘historia conceptual’ remite a un campo de la investigación histórica para el que el lenguaje no es un epifenómeno de la llamada realidad (‘El ser determina la conciencia’ Karl Marx), sino una irreducible instancia metodológica última sin la que no puede tenerse ninguna experiencia ni conocimiento del mundo o de la sociedad [...] La historia conceptual no es ‘materialista’ ni ‘idealista’, se pregunta tanto por las experiencias y estados de cosas que se plasman en su concepto como por cómo se comprenden estas experiencias y estados de cosas. En este sentido, la historia conceptual vincula la historia del lenguaje y la historia factual [...], véase “Historia conceptual”, en Reinhart Koselleck, *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*, trad. Luis Fernández Torres, Trotta, Madrid, 2012, p. 45.

²⁵ En Henri Bergson, *Historia de la idea del tiempo*, Paidós, Barcelona, 2017, p. 40. Esta obra se compuso a partir de una serie de lecciones que dio Bergson a principios del siglo pasado en el Collège de France. Su cercanía con las inquietudes que aquí atañen se halla, por un lado, en un interés particular por comprender lo temporal como experiencia y, por otro, en que sus interrogaciones formaron parte de un horizonte que envolvería a quienes protagonizan la segunda parte de esta investigación.

Hay que tomar en cuenta que Bergson ya no toca al concepto exclusivamente como parte de la lógica, sino que lo comprende como parte activa de la vida, de ahí que no se cierre a su limitación y, al contrario, lo pinte como relatividad abierta.

signo,²⁶ sin caer en cuenta –o simplemente sin problematizar– que la articulación lingüística de ello la signa, la vuelve relativa y, por lo tanto, significable a partir de una experiencia.²⁷ De ahí que, en las páginas que componen el presente escrito, el tiempo sea explorado como relatividad, como devenir concepto y significación.

Algo sumamente importante para comprender la manifestación de lo conceptual, es notar que no puede reducirse a su articulación lingüística, aunque éste sea su *medio* de concentración y comunicación significable. Es aquello que le desborda –lo extralingüístico, según denomina Koselleck– lo que realmente le llena de significación.²⁸ El lenguaje se hace necesario como *medio* de expresión del concepto, cuya existencia incide en y emana de la experiencia.²⁹

En el lenguaje kantiano: no hay experiencias sin conceptos y no hay conceptos sin experiencias. Este adagio también se puede considerar como enunciado antropológico. Es aplicable a todas las personas y, en su aspecto formal, también a todas las culturas, lenguas y épocas con independencia de qué experiencias se han adquirido y qué conceptos se han desarrollado para posibilitar lingüísticamente el infinito número de experiencias pasadas y su recuerdo, así como para poder reflexionar también sobre posibles experiencias futuras.³⁰

En estas últimas líneas se dimensiona la manera de ser del concepto más allá de un sujeto que, aunque sea parte fundamental de su manifestación y significación, no está cerrado al mundo y sus condiciones, por lo que sus conocimientos previos y la manera en que construye los objetos está preformada por varias capas que se superponen entre sí que, cabe señalar, no se presentan en continuidad aditiva.³¹ Así pues, la distinción

²⁶ El signo es presentado como sinónimo de referente, como aquello *mediante* el cual se señala, o se refiere a algo que está más allá de su propia manifestación señal.

²⁷ Diría Koselleck que “[...] la experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser recordados [...] Algo similar se puede decir de la expectativa: está ligada a personas siendo a la vez impersonal [...]” en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 338. Lo anterior se coloca a una estatura semejante a la que Ankersmit se ubica para comprender la posibilidad de que algo sea designado como experiencia: “Las experiencias, como tales, no tienen significado; sólo se llega al significado cuando las experiencias son la experiencia de cierto sujeto, y si este sujeto comienza a articular lo que significa haber tenido esta experiencia, o lo que ha significado para él o para ella [...]”, en Frank Ankersmit, “Representación, ‘presencia’ y experiencia sublime”, *Historia y grafía*, núm. 27, 2006, p. 162.

²⁸ La significación, así, sería aquello que es señalado *mediante* el signo, eso a lo que se refiere, a lo que nombra y no el nombre o el referente en sí.

²⁹ Citando a Schlegel afirma Koselleck que “No se puede decir que algo es, sin decir lo que es”, en Koselleck, *Futuro pasado...*, *op. cit.*, p. 333.

³⁰ Koselleck, *Historias de conceptos...*, *op. cit.*, pp. 29-30.

³¹ “Cronológicamente toda experiencia salta por encima de los tiempos no crea continuidad en el sentido de una elaboración aditiva del pasado. Antes bien se puede comparar– utilizando una imagen de Christian Meier– con el ojo de cristal de una lavadora detrás de la cual aparece de vez en cuando una pieza

entre concepto y experiencia se vuelve cada vez más difusa ya que, ambos, en su mutuo concebirse, adquieren la densidad que les caracteriza como manifestaciones de los momentos en que la conciencia se realiza. Lo anterior, a partir de las consideraciones con las que Hegel muestra el movimiento de esta última

Pues la conciencia es, por una parte, conciencia del objeto, por otra, conciencia de sí misma; conciencia de lo que a ella le es lo verdadero, y conciencia de su saber acerca de ello [...] Este movimiento *dialéctico* que la conciencia ejerce en ella misma, tanto en su saber como en su objeto, *en la medida que, a partir de él, le surge a ella el nuevo objeto verdadero*, es lo que propiamente se llama *experiencia* ³²

Aquí, la conciencia revela su carácter de intimidad en contraste con aquello que le excede y que sólo le es dado conocer *mediante* la configuración objetual. Ésta, se inicia como la identificación, que no es sino una experiencia, de lo que no le es propio, de tal modo que ello se le vuelve significable. Entonces, la relación que se tiende aquí entre la experiencia, el concepto, y la conciencia sólo se sostiene en la medida en que el lenguaje permite el paso entre uno y otro, mostrándose como el referente *mediante* el cual se objetiva el mundo.³³

La dimensión que contiene todo ese movimiento *mediado*, es a lo que Koselleck se refiere cuando habla de un “espacio de experiencia”, una de las dos “categorías adecuadas para tematizar el tiempo histórico por entrecruzar el pasado y el futuro”;³⁴ con ello, alude a la convergencia en el sujeto presente, de distintas percepciones, juicios, pensamientos, sensaciones, etcétera; lo cual, a su vez, condiciona la posibilidad de estratificación temporal. La manera en que se describa, se adjective, se juzgue lo objetivado, es lo que le dará su corte particular y, además, es lo que permite el acercamiento desde el análisis histórico a su carácter conceptual. Es decir que la experiencia-concepto por su *medio* de codificación, enunciación y articulación, se vuelve comunicable y, por lo tanto, historizable. De eso, se desprende la consideración de que

multicolor de toda la ropa que está contenida en la cuba”, en Koselleck, *Futuro pasado...*, *op. cit.*, pp. 339-340.

³² En G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, Abada, Madrid, 2010, p. 157. La conciencia configurada en términos hegelianos ha de identificarse como un todo siempre presente, a pesar de realizarse como momentos.

³³ Si bien, en un primer momento la objetivación puede ser dada sólo como señalamiento de lo no propio, eventualmente se asigna un nombre a lo objetivado para diferenciarlo de otras experiencias de lo objetual.

³⁴ La otra categoría es el “horizonte de expectativa” que, aunque también es de utilidad para los fines y rumbos de la presente investigación, ocupa menor importancia que la de “espacio de experiencia”. Véase Koselleck, *Futuro pasado...*, *op. cit.*, p. 337.

la(s) experiencia(s) y su(s) concepto(s), que está(n) en constante flujo, abre(n) una infinita cantidad de combinaciones de lo que en un principio no podría concebirse en un mismo plano de compatibilidad temporal.³⁵

Como propuso Koselleck y subrayó Helge Jordheim en los últimos años con gran insistencia, los conceptos nunca pertenecen sólo a un periodo particular, sino que en ellos se concentran distintas temporalidades. Koselleck recurre a la figura de la simultaneidad de lo no simultáneo. Esta sincronización no se produce sola debida al tiempo cronológico o vacío. Más bien, ella responde a las prácticas de los actores históricos que interrelacionan tiempos en distintos lugares³⁶

Esta interrelación de tiempos y simultaneidades de lo no simultáneo, como ya se ha señalado, sólo es posible mediante el acto de referenciación, en un presente puntualizado, a aquello que corresponde a otra instancia del tiempo en el orden que le ha sido dado (en la *crono-logía*), es decir una representación.³⁷ Hay que recordar que el acto de referenciación depende de la previa enunciación o articulación de las experiencias para que, lo ya significado se asuma como parte de una temporalidad propia y, así, sea evidente su traslación a una simultaneidad que en un inicio no le correspondería.³⁸ De este modo, el principio de asociación toma un lugar central en los distintos territorios semánticos pues con éste se omite la necesidad de relación directa entre los varios elementos que hacen al concepto.³⁹

El problema que surge ahora, es diferenciar el tiempo, por un lado, como elemento dimensional que permite comprender la estratificación del concepto y la experiencia y,

³⁵ Las siguientes líneas, resultan útiles para clarificar y reforzar lo anterior: “Lo que está limitado a una vida natural no puede ir por sí mismo más allá de su existencia inmediata; mas hay algo otro que lo empuja más allá, y este ser-arrancado es su muerte. La conciencia, en cambio, es para sí misma su *concepto*; por eso, ella es, inmediatamente, el salir más allá de lo limitado y, como eso limitado forma parte de ella, es el salir más allá de sí misma; con lo singular le viene puesto, a la vez, el más allá, aunque sólo sea *junto* a lo limitado, como ocurre en la intuición espacial”, Hegel, *op. cit.*, p. 151. Así, la figura de los estratos temporales que Koselleck utiliza para exponer la historicidad contenida en la manifestación conceptual, adquiere mayor valor y sentido, aunque no siempre tiende lazos del mismo espesor con la conciencia.

³⁶ En Margrit Pernad, “Nuevos caminos de la historia conceptual”, en *Conceptos históricos*, núm. 5 (8), dic. 2019, p. 34.

³⁷ Véase la nota 31.

³⁸ “[...] la estructura fundamental repetitiva del lenguaje y de la comprensión, su estructura de repetición es la precondition de que pueda expresarse algo nuevo”, en Koselleck, *Historias de conceptos...*, *op. cit.*, p. 30.

³⁹ En palabras de Deleuze: “¿Cómo la imaginación deviene naturaleza humana? La constancia y la uniformidad están sólo en la manera *en que las ideas se asocian en la imaginación*. En sus tres principios (contigüidad, semejanza y causalidad), la asociación supera a la imaginación; es algo distinto de ella. La afecta. Encuentra en la imaginación su término y su objeto, no su origen. La asociación es una cualidad que une a las ideas, no una cualidad de las ideas mismas” en Deleuze, *Empirismo y subjetividad*, Gedisa, Barcelona, 1981, p. 14.

por otro, como un concepto y una experiencia en sí; es decir, en su manifestación como distintos momentos de la conciencia y no sólo como su condición de posibilidad. Es evidente, que la complejidad del asunto crece de manera exponencial. Por eso, habrá que detenerse un poco a preguntar cómo el autoconcebirse de la conciencia, la experiencia y el concepto en su movimiento, podría afectar al tiempo del cual se vale, y si efectivamente lo hace.

El poder de autoconcepción se sujeta tanto de la inmediatez como del estar mediado de acuerdo a los momentos que ha requerido la realización de la conciencia, lo cual implica su propio hacerse como modificación a partir de un constante referenciarse a sí misma. Se trata de algo semejante, incluso, podría decirse que lo mismo que ocurre con el recordar, pues éste se presenta como un referenciar a lo no presente, es decir, como re-presentar lo *mediado*.⁴⁰ Hay que insistir en que un referenciar no es necesariamente traer la cosa en sí al presente, sino que procura una suerte de compresión para lograr hacer simultaneo lo que de otro modo no podría.

El concepto no ha quedado fuera de todo esto, a éste se le halla en el resultado del comprimir *mediante* un referente, la duración de la experiencia que, ya ha sido dicho, es parte del hacerse de la conciencia. Aquí, colar de nuevo algunas líneas de Bergson respecto al recuerdo en relación con el durar, funciona para ilustrar el poder autoconcebirse y autorreferenciarse:

El recuerdo de tal lectura determinada es una representación, y solamente una representación; apoyada en una intuición del espíritu que yo puedo, a medida de mi deseo, alargar o acortar; le asigno una duración arbitraria: *nada me impide abarcarla de una vez en totalidad como en un cuadro*.⁴¹

Aunque podría cuestionarse el lugar dado al “deseo” como control de la duración que se asocia a eso recordado o re-presentado, lo importante en realidad reside en notar que el poder re-presentarse algo depende de que su durabilidad originaria sea comprimida para configurarse únicamente como referente articulable, *mediado*. De este modo, lo enunciado es siempre un re-presentar lo que le desborda, es un concentrar la experiencia-concepto mientras no deja de darse como conciencia –en parte, de ello–. No

⁴⁰ De ahí que a Koselleck le sea dado identificar la experiencia con el recordar, pues en ambos casos se trata de la presentación del pasado, cada cual a su nivel de generalidad. Véase Koselleck, *Futuro pasado...*, *op. cit.*, p. 337.

⁴¹ Las cursivas son mías. En Henri Bergson, *Obras escogidas*, Aguilar, México, 1959, p. 75.

obstante, este re-presentarse *mediado* de la duración, no es el único modo de re-presentar y realizarse la conciencia pues ella nunca deja de ser durante sí misma como inmediatez; esto es comparable a la re-presentación de las artes escénicas, por ejemplo, pensando en la ejecución de un monólogo, pues,

Por el contrario, el recuerdo de una lección aprendida, incluso cuando me limito a repetir esta lección interiormente, exige un tiempo bien determinado, el mismo que es preciso para desenvolver uno a uno, aunque no sea más que imaginativamente, todos los movimientos de articulación necesarios; esto no es pues ya una representación, es una acción.⁴²

Recorrer la totalidad del recuerdo, es el durar eso mismo de la conciencia, del mismo modo en que un bailarín recorre la totalidad de la coreografía en su duración exacta, o de la misma manera en que un músico recorre los pasajes de una pieza sin abarcarlos “de una vez en totalidad como en un cuadro”.⁴³ Este re-presentar toma una disposición distinta respecto al referente, pues ya no es como comprensión sino como reproducción del tiempo que, aunque depende de algo referente que le haga representable, sólo adquiere sentido en ese realizarse durante.

Así pues, aunque el tiempo sea siempre presente como un durar de la conciencia, no se anula su posibilidad de ser re-presentado. En primera instancia, esto podría parecer absurdo a los ojos que lo leen, sin embargo, lo disparatado de la cuestión se diluye al considerar el carácter amalgámico de la autoconcepción implicada en la experiencia, el concepto, la conciencia e, invariablemente, el tiempo. Podría retomarse el adagio kantiano recuperado por Koselleck y reformularlo para afirmar que “No hay experiencia ni concepto sin tiempo, no hay ‘tiempo’ sin concepto ni experiencia”. Pero no hay que olvidar que, aunque se imbriquen, el tiempo de la experiencia-concepto es una cosa, – es decir, como una parte no significable de las condiciones de aquello que esté siendo referido–; y otra cosa es la experiencia del tiempo y su concepto –o sea, su extensión originaria y reducción a la significación.

La articulación lingüística de la experiencia del tiempo es lo que permite referenciarle a otras experiencias y conceptos, es decir que se la asocia a redes y estratos semánticos que exceden su origen como duración de la conciencia. Al especificar determinada

⁴² *Ídem.*

⁴³ Aunque, hay que señalar, ese tipo de re-presentación *mediada* no le está vedada a lo escénico.

experiencia y problematizar su relación con el tiempo enunciado, el concepto de ambos se ramifica y, por lo tanto, cambia o permanece en sus adjetivaciones, de tal modo que se vuelve historizable.

Aunque en lo teórico sea posible historizar lo conceptual, esto no quiere decir que la historicidad se halle ahí presupuesta sin más. Ésta, aunque parece haber quedado relegada a una instancia marginal, sólo puede reponerse en interés de la investigación histórica o quizás, mejor dicho, de la Histórica que proponía Koselleck y apuntaba a “la bilateralidad propia de toda historia, entendiendo por tanto los nexos entre acontecimientos (*Ereigniszusammenhänge*) como su representación”.⁴⁴ La historicidad sólo es posible en tanto la experiencia se tinta histórica. No basta con que el tiempo sea una experiencia, sino que éste ha de ser visto como un fenómeno que parte del movimiento de la conciencia concebida en su ser historia, historiable e historizante.

Pensar en lo amalgámico de la conciencia, concepto, experiencia y tiempo, lleva a la infinitud de su movimiento y, con ello, a la ausencia de dirección. Sólo en su ser histórico les es dado un sentido. En palabras de Henri Lefebvre:

*La historia no se define sino por un fin. De tal manera ella tiene únicamente una orientación, un término. La expresión ‘fin de la historia’ no sólo tiene un sentido, sino que fuera de ese sentido la historia no se define y carece de sentido. Sólo el fin permite concebir la historicidad sin el cual no es historia sino caos.*⁴⁵

Así, la historia conceptual koselleckiana vuelve a adquirir su color imperante ya que el fin se identifica con el horizonte de expectativas que define a la experiencia histórica en los términos que Koselleck la planteaba –esto, en función de su habilitación para el análisis histórico—. Entonces, se entiende que ya no sólo se trata del espacio de experiencia en un perpetuo avanzar hacia la nada, sino de su resolución como condicionamiento de lo que ha de esperarse para el futuro, es decir la completitud de una experiencia histórica.⁴⁶

Teniendo en cuenta todo lo anterior, es preciso proceder a la exposición de la investigación bajo el orden planteado. Sólo parece menester revisar por última vez y

⁴⁴ En Koselleck y Gadamer, *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 70.

⁴⁵ Henri Lefebvre, *La violencia y el fin de la historia*, Siglo veinte, Buenos Aires, 1973, p.13.

⁴⁶ La presencia del futuro, es decir la consideración del fin, la expectativa de ello, cierra al presente del que se hable, en su relación con la experiencia ahí concentrada. “A pesar de estar presentes recíprocamente, no se trata de conceptos simétricos complementarios que coordinan el pasado y el futuro como si fueran espejismos”, en Koselleck, *Futuro pasado...*, *op. cit.*, p. 338.

aclarar lo siguiente: el lenguaje será comprendido como vehículo que traslada las experiencias y conceptos de los distintos sujetos entre las capas de temporalidad que, a su vez, han de ser tomadas en su calidad de historicidad. A lo enunciado se le ha de considerar como parte de un entramado que caracteriza mediante recursos expresivos –principalmente la adjetivación de las cosas–, al elemento del concepto y le permite manifestarse en múltiples planos de articulación. Si bien, lo concebido se sujeta de cierto término enunciado o articulado, el análisis de lo que a éste rodea y da lugar, es lo que permite, en las páginas siguientes, hablar de análisis conceptual; sólo así se puede sugerir un acercamiento a la comprensión de las variaciones en la experiencia del tiempo pronunciado por los autores de la *Poética musical*.

PRIMERA PARTE.

Si bien, fue Francia el centro de ebullición artístico cultural durante la primera mitad del siglo XX y, por lo tanto, el cable que condujo las ideas, la música, y las discusiones a lo largo del proceso de maduración de la *Poética musical*; no por ello se puede prescindir de un esbozo del horizonte ruso que generó las primeras descargas formativas de Souvtchinsky y Stravinsky, es decir, sus influencias musicales, filosóficas, estéticas, históricas, teóricas y religiosas –las cuales se expondrán parcialmente pues, de otra forma, sería empresa inacabable.⁴⁷ A la exploración de ello se dedicará esta primera parte, para lo cual es menester remitirse a mediados del siglo XIX, cuando se dan los primeros avistamientos de lo que sería la conformación intencionada de una tradición musical rusa, de la cual se desprenderían toda una serie de consideraciones estéticas que terminarían por entretajarse con el entramado historiográfico y conceptual vigente en las plumas rusas de la época. Recurrir a un periodo tan amplio y previo a la actividad de los autores de la *Poética*, permite exponer, en términos generales, la experiencia que a ellos llegó ya condensada y articulada mediante ciertas estructuras y conceptos, mismos que llegan a un punto de crisis con las nuevas experiencias que les corresponden.

Antes de continuar, hay que advertir que, por la naturaleza del problema, las secciones siguientes han adquirido una consistencia rugosa y un tanto laberíntica ya que no se ha pretendido seguir una narrativa que marque siempre una línea cronológica de la evolución de los conceptos inmiscuidos. Más bien se ha hecho un vertimiento de diversos elementos con el fin de generar una mezcla en la que los bordes de cada cosa se vayan confundiendo sin dejar de tomar en cuenta la necesaria exposición de las conexiones entre los distintos componentes.

⁴⁷ De Roland-Manuel, el tercer colaborador de la *Poética*, y de su horizonte, se hablará más adelante ya que su formación fue diferente y llegó a confluir con las líneas que más tarde fueron tomadas por Stravinsky y Souvtchinsky.

I.I DE RUSIA

La primera parte de la segunda mitad del siglo XIX correspondió al gobierno del zar Alexander II, que se extendió del año 1855 hasta 1881 en que uno de los múltiples intentos de asesinato contra su persona resultó exitoso. Este periodo se caracterizó como un lapso transitorio entre, primero, las tentativas occidentalizantes que encarnó la figura de Nicolás I (que rigió de 1825 a 1855) y, segundo, el nacionalismo representado por Alexander II.⁴⁸ Este último, durante su gobierno, procuró reformar las condiciones de un pueblo que veía próxima la caducidad de la autocracia zarista ya que, tras las derrotas bélicas del gigante Nicolás I, la imagen del régimen perdía fuerza de manera paulatina,⁴⁹ y con ello, la autoridad y el respeto a la figura del zar y su gobierno, peligraban.⁵⁰ La legitimación y solidez política, entonces, comenzaron a ser elementos de urgente atención, para lo cual se concibió la posibilidad de acercamiento al pueblo mediante su participación en la estructura imperial.⁵¹ Considerar esto, había sido un pensamiento innecesario a los antecesores que habían construido la imagen imperial del zarismo. Así pues, la experimentación política sería el medio de enfrentamiento a la fragilidad que sostenía al régimen ruso.⁵²

⁴⁸ “Todo el pensamiento ruso del siglo XIX, empeñado en solucionar los problemas metafísicos y cósmicos, se centraba alrededor del tema de la relación entre el mundo ruso y occidental”, en Tamara Djermanovic, *Dostoyevski entre Rusia y Occidente*, Herder, Barcelona, 2013, p. 41.

⁴⁹ El resultado de la guerra de Crimea fue uno de los factores más contraproducentes para la imagen de todo el aparato gubernamental zarista. “Se trató de la primera gran derrota del Imperio ruso desde Austerlitz en 1804, pero ahora en su propio territorio y con resultados determinantes”, *ibid.*, p. 142.

⁵⁰ Algunas líneas de Tolstoi reflejan la tensión creada debido a la enorme brecha que separaba al zar del pueblo ruso y, aunque se trata de una *Carta* dirigida al zar Nicolás II, es reflejo de la experiencia de vida del escritor nacido hacia 1828: “Sí, hace cincuenta años, en tiempo de Nicolás I, el prestigio del poder imperial era aún muy grande, desde hace treinta años no ha cesado de bajar, y, en estos últimos años ha caído tan bajo que, en todas las clases, nadie se oculta en censurar abiertamente, no sólo las órdenes del gobierno, sino hasta las del propio Czar, y hasta de burlarse de él o de insultarle”, en León Tolstoi, *Cristianismo y anarquismo*, Antorcha, México, 1982, pp. 41-42.

⁵¹ Aunque tal vez sólo simbólicamente, con la creación de los *zemstvos* se delegó cierta autonomía o, al menos, se incluyó a las partes más lejanas del aparato gubernamental, de una forma que antes ni siquiera se tomaba en cuenta.

⁵² “The reforms of Alexander II were in some respects a complete break with Russian tradition in that they for the first time seemed to associate the representatives of the people in the tasks of the government; the juridical system, as well certain other matters, brought Russia into line with Western Europe. They constituted, however, more or less of an experiment by the autocracy to establish how far the principles of absolutism could be combined with those of popular participation in government [...] But, like Peter’s reforms, those of Alexander II have provided a fertile field of speculation and theory, and those who entered on it have often taken diametrically opposed points of view [...]” Stuart Ramsay Tompkins, *The Russian intelligentsia. Makers of the revolutionary State*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1957, p. 15.

Como parte de lo anterior, una de las medidas tomadas por Alexander II fue la llamada y muy conocida “liberación de los siervos” que, aunque en un plano práctico pudo no ser realmente fructífera, lo fue como medio de apertura y reflejo de las posibilidades de pensamiento.⁵³ Con este cambio se ponían sobre la mesa cuestiones como la propiedad, la consciencia, la voluntad y libertad individuales, la indeterminación de la vida y el futuro.⁵⁴ Aunado a éstas, uno de los asuntos latentes de mayor envergadura –y que mantenía en boga cuestiones que superaban al zar del momento– era el referente a la apropiación de políticas occidentales en terreno no-occidental, es decir, el quebranto de las tradiciones y condiciones ancestrales del mundo ruso y, por lo tanto, la forma en que se concebían a sí mismos. Estas inquietudes, se verían manifiestas no sólo en el ámbito expresamente político; la literatura también tomó gran parte en ello.

La vida dada a distintas personalidades del mundo popular ruso comenzaría a ser dibujada en las letras –incluso, años antes de la llegada de Alexander II– por autores como Túrgueniev, Gógol, Dostoievski, Chéjov, entre otros; esto le valdría a varios escritores el exilio a la zona del Cáucaso como método de censura imperial. Tal fue el caso de Lérmonov al escribir, tras la muerte de Pushkin, una oda en su nombre. Este medio expresivo permitió el cuestionamiento a las posibilidades de explotación de las cualidades rusas en contra de la implementación de los modelos exportados de occidente que sólo eran vistos como la negación de lo ruso y su concepto.⁵⁵

De este modo, al implementarse las reformas de los sesenta, las preguntas respecto a la relación entre los modelos occidentales y la originalidad rusa, se mantuvieron activas. Por ejemplo, la existencia de los siervos y el modo de organización

⁵³ Si bien, esta “emancipación” no se efectuó antes de 1861, no podemos suponer que se trató de una idea reformatoria espontánea. La reforma fue eco consecuente de previas inquietudes, además de ser medio de expansión de problemas urgentes.

⁵⁴ Aunque no podemos pensar que estas eran las preocupaciones generales inmediatas de los siervos emancipados o sus propietarios, sí formaban parte de las preguntas que atañían a la intelectualidad rusa. Es importante recordar esto pues las expectativas son un factor fundamental para la historización de la experiencia, es decir, aquella “unidad de sentido que se puede narrar” –según la ha descrito Koselleck– y por lo tanto tiene un orden hacia el cual apuntar. “No hay expectativa sin experiencia, no hay experiencia sin expectativa”, en Reinhart Koselleck, *Futuro pasado...*, *op. cit.*, p. 339.

⁵⁵ Aquí es importante considerar el proceso que la conciencia pasa para construir conceptos, pues siempre se requiere del principio de negatividad para la definición del ser, a partir de lo otro. “En concreto, sin ‘contraconceptos’, conceptos superiores e inferiores, conceptos anexos y conceptos adyacentes, no es posible analizar ningún concepto”, en Koselleck, *Historias de conceptos*, *op. cit.*, p. 47.

y producción habían sido elementos característicos y esenciales del ser ruso dentro de las nociones de la historia universal, sobre todo a partir de las indagaciones de A. Herzen (1812-1870), M. Bakunin (1814-1876), y muchos años más tarde, el marxismo de Plejánov (1856-1918).⁵⁶ Cada uno de ellos había contorneado lo que hacía a Rusia ser tal cual era, partiendo de la condición casi híbrida del territorio cultural en que se desenvolvía: un punto medio entre Oriente y Occidente, sin olvidar nunca, la mención del papel que cumplían el campo y el campesinado para la conformación de la nación rusa.⁵⁷

Si bien, compartían el interés por comenzar a poner a Rusia sobre el mapa como una entidad definida y de importancia histórica, no se salvaron de divergencias respecto al rumbo que ésta habría de seguir frente a los problemas del mundo.⁵⁸ Dicha discusión tuvo como consecuencia la identificación de dos tendencias de pensamiento casi contrarias, a saber, la eslavófila y la occidentalista.⁵⁹ Ya fuera que se adoptara una postura, ya fuera la otra, en cualquier caso, esto condicionaba el sentido de las acciones dentro del panorama histórico universal, y podía comenzar a definir la identidad personal de los rusos. La “ruseidad” fue casi determinada historiográficamente al comprenderla, definirla y aceptarla como una oscilación entre las fronteras culturales de Oriente y Occidente, unidades no del todo opuestas que, no obstante, habían adquirido sus propias características después de la historización del quebranto del imperio Romano.⁶⁰ Había

⁵⁶ El papel de este último fue fundamental como introductor del marxismo en las líneas rusas, lo cual no implicaba que el pensamiento sobre las condiciones que ofrecía el comunismo ruso, no hubiese estado presente desde tiempo atrás. Véase, Isaiah Berlin, *Pensadores rusos*, FCE, México, 2008, 519 p.

⁵⁷ Como ejemplo sirve lo que dice Billington sobre la repercusión de Herzen entre los pensadores, al hablar acerca de los alzamientos revolucionarios que ocurrieron y fueron apagados en Europa entre 1848 y 1849: “[...] los rusos estaban influidos por los exaltados escritos de Herzen, quien presencié estos acontecimientos, y de Bakunin, quien tomó parte activa en ellos, y llegaron a la conclusión de que la antorcha del liderazgo en la futura transformación de la sociedad simplemente había pasado de la mano de los derrotados obreros de Occidente a la de los adormilados campesinos del Este”, en James Billington, *El ícono y el hacha. Una historia interpretativa de la cultura rusa*, Siglo XXI, España, 2011, p. 538.

⁵⁸ Todo esto ha de ser tomado como herencia del pensamiento totalizante del siglo XVIII que permeó en la filosofía ilustrada y, más tarde, repercutiría en las nociones acerca de la historia de la civilización humana como parte de un saber enciclopédico. No es trivial, en este punto, señalar el hegelianismo que demarcó el rumbo de pensamiento de Bakunin, por ejemplo.

⁵⁹ Al respecto dice René Marchand “[...] les slavophiles ne prétendant pas du tout opposer la Russie et le monde slave à l’Occident comme deux entités irréductiblement hostiles et les occidentaux étant très loin d’aboutir à une imitation servile de l’Occident, plusieurs d’entre eux arrivant au contraire, au terme de leur évolution, à préconiser des solutions adaptées à la réalité spécifique de la Russie [...]”, en *Parallèles littéraires franco-russes*, Costa Amic, México, 1949, p. 219.

⁶⁰ Si bien podría pensarse que Asia-Oriente y Europa-Occidente no son del todo equiparables como términos que refieran a las mismas entidades históricas, culturales o geográficas claramente definidas; en el presente texto tendrán un valor semejante ya que el contenido de las palabras hace alusión a las dos

quien como Herzen, buscaba definir a Rusia desde su propia historia, tomando distancia de la europea:

La historia rusa no es más que la embriogenia de un estado eslavo. Rusia no ha hecho otra cosa más que organizarse. Todo el pasado de este país, desde el siglo IX, debe ser considerado como el camino que conduce a un porvenir desconocido que recién comienza a despuntar

y más adelante añade que “En el siglo IX, este país [Rusia] se presentaba como un estado organizado de forma totalmente distinta de los estados de Occidente”.⁶¹ Con ello no sólo se muestra el interés por diferenciar el desarrollo histórico nacional en contraste con el occidental, sino que además se enfatiza el valor racial nativo que, aunque tiene siglos de tradición, es apenas la base de lo que está próximo a comenzar. No obstante, aunque se tienen expectativas sobre el nacimiento de una nueva gran nación, Herzen defiende la idea de que no se trata de suceder la grandiosidad de Europa ni salvarla de su decadencia al decir que “el pasado de ustedes, los occidentales, nos sirve de instrucción, y nada más: nosotros no nos consideramos albaceas de su historia”.⁶²

La identidad rusa y su concepto, entonces, se figuraba *a sí misma* como el producto de la interacción de los dos bloques que conformaban al mundo –según la mirada hegemónica occidental–, aunado a un elemento nativo eslavo. Es preciso recordar en este punto que, para la identificación de lo propio es precisa la objetivación de la experiencia de lo otro, de lo extraño; en el caso de los rusos decimonónicos, fue necesario adjetivar constantemente todo aquello que formara parte de lo no-ruso, o sea, del resto del mundo.⁶³

entidades básicas que configuran la Historia del mundo para el momento que aquí concierne. Un ejemplo claro se halla en las siguientes líneas de Herzen: “Rusia parece asiática vista desde Europa, europea vista desde Asia. Este dualismo convenía perfectamente a su carácter y a su destino, que consiste entre otras cosas en llegar a ser el gran puente de la civilización entre Europa y Asia. La religión misma continuó esta doble influencia. El cristianismo es europeo, es la religión de Occidente; al aceptarlo, Rusia se aleja de Asia; sin embargo, el cristianismo que adoptó fue oriental: venía de Bizancio”. En Alexander Herzen, *El desarrollo de las ideas revolucionarias en Rusia*, Siglo XXI, México, 1979, p.75. Con estas líneas también sale a relucir la relación semántica entre religiones y sus entidades referenciales.

⁶¹ *Ibid.*, p. 71.

⁶² *Ibid.*, p. 255.

⁶³ Véase la nota 55. “Being a Russian, like being a noble, required the right blood. The idea of a national identity, vouchsafed by ‘blood, bones and flesh’ –read: common language, customs, ideas, religion and history– was one of the many imported concepts Westernized Russia made her own in her ambitious bid for recognition of the world (well, the European) stage [...] And as there can hardly be any sense of self without a sense of the other, there could be no Russian nationalism until there was Russian cosmopolitanism”, en Richard Taruskin, *Defining Russia musically*, Princeton University Press, New Jersey,

Así pues, se entiende que la construcción del ser ruso a mediados del siglo XIX dependía de tres elementos fundamentales: lo occidental, lo oriental y lo eslavo. Los primeros dos son conceptos no específicos de la ruseidad ya que dividen la totalidad del mundo a partir de la referenciación de dos grandes secciones; por su parte, el concepto de lo eslavo indica la propiedad original y distintiva de lo ruso que, aunado a las otras dos tradiciones, condicionarán el sentido histórico correspondiente a la nación rusa.

Estos pensamientos y preocupaciones formaron parte de las discusiones que se efectuaban entre corrientes más específicas que, aunque adquirieron un color distintivo, también se insertaron dentro del mismo panorama intelectual de los personajes que han sido previamente citados; esto es, que su experiencia fue forjada de manera simultánea y bajo condiciones históricas compartidas a la de los literatos ya mencionados. Hacia la década de los setentas despertaron en Rusia movimientos como el espiritismo, la Antroposofía o la Teosofía⁶⁴ cuya tendencia se sostenía sobre las bases de una larga tradición rusa interesada por los recursos del ocultismo.⁶⁵ Rastros de ello, llegan a encontrarse, incluso, hasta la literatura simbolista de principios del siglo XX, como en *Petersburgo* de Biely, por citar un ejemplo: “Tres de octubre. En una sesión espiritista que tenía lugar en el apartamento de la respetable baronesa K.K., los espíritus congregados allí pacíficamente trataban de formar una cadena [...]”;⁶⁶ queda claro, también, que era una práctica aceptada entre las capas respetables de la sociedad, que respondía a un estado crítico de la época.

Theosophy did not appear at the end of the last century by accident; it was called into being by the frustration and dissatisfaction of a growing number of thinking people who felt

1997, p. 4. Estas palabras resultan oportunas sobre todo al tomar en cuenta que la construcción de la identidad rusa estaba dirigida principalmente hacia el mundo cuyos límites estaban marcados por lo europeo, esto, a pesar de ser el mismo horizonte del que buscaban, en cierta forma, desprenderse.

⁶⁴ De las últimas dos se crearon Sociedades legalmente registradas, la Sociedad Teosófica en 1875 y la Antroposófica en 1912. El lapso que corre entre el registro de una y otra es reflejo de la actividad que mantuvo en pie a la Sociedad Teosófica hasta que uno de sus adeptos, Rudolf Steiner, halló insuficiente la doctrina de Mme. Blavatsky y decidió fundar la Sociedad Antroposófica hacia la segunda década del siglo XX, todo esto antes de las convulsiones que culminarían en la prohibición bolchevique de muchos textos y actividades de aquella índole. Al respecto, véase Maria Carlson, *op. cit.*

⁶⁵ “In Russia certain pagan occult elements persisted in folk beliefs and coexisted peacefully with Christianity (*dvoeverie*), leaving the Russian mind predisposed to syncretism and tolerant toward independent mystical experience”; *ibid.*, p. 15. Aunque este tipo de prácticas no se circunscribieron únicamente al territorio ruso, se generó una suerte de estigmatización de lo ruso como anclado a la búsqueda de la espiritualidad.

⁶⁶ En Andréi Biely, *Petersburgo*, Akal, Madrid, 2009, p.89.

intellectually and spiritually out of a drift, unwilling or unable to choose between the sterility of scientific positivism and of a diminished church.⁶⁷

La frustración de la que habla Carlson fue, por una parte, herencia del panorama ideológico general que ponía en crisis la convicción de que la ciencia sería guía en el camino hacia el progreso de la civilización mientras que, por otra parte, se añadía la pérdida de seguridad en las decisiones del zar y su gobierno.⁶⁸ Al respecto vale la pena traer a colación algunas líneas de la *Confesión al zar Nicolás I*:

Al fin de cuentas fue la propia Alemania la que me curó de la enfermedad filosófica que en ella predominaba; después de haber estudiado más de cerca los problemas metafísicos no tardé en convencerme de la nulidad y de la vanidad de toda metafísica: yo buscaba en ella la vida, pero no contiene sino muerte y hastío; buscaba la acción y ella es la inactividad absoluta. Este descubrimiento me fue facilitado en gran medida por mis relaciones personales con profesores alemanes, pues no hay nada más obtuso, más despreciable ni más ridículo que el profesor alemán o que el alemán en general. Todo el que conozca de cerca la vida alemana no puede amar la ciencia alemana; pues la ciencia alemana es sólo el producto puro de la vida alemana y ocupa, entre las ciencias reales, el mismo lugar que los propios alemanes entre los pueblos vivos. *Al fin acabé por despreciarla y dejé de ocuparme de ella. Así, curado de la metafísica alemana, no estaba curado sin embargo de la sed de novedades ni del deseo y la esperanza de encontrar en Europa occidental un objeto de estudios favorables para mi y un gran campo de actividad. La idea nefasta de no volver a Rusia ha comenzado a germinar en mi espíritu desde ese momento: abandonaba la filosofía y me precipitaba por la política [sic].*⁶⁹

Aquí, Bakunin no sólo muestra su hostilidad al canon intelectual alemán –que era comprendido, entre otras cosas, como la expresión de una metafísica inactiva y desprendida de la vida política–, sino que también coquetea con la reubicación de sus esperanzas futuras, antes puestas sobre la parte occidental de Europa. No hay que perder de vista que la *Confesión* fue escrita durante su periodo de encarcelamiento en la fortaleza de San Pedro y San Pablo, es decir que su perspectiva era la de un sujeto que revisaba su pasado; hablaba desde un cambio en el espacio de experiencia que lo definía en el momento en que ocurrieron los hechos que narra.⁷⁰ Entonces, se comprende que

⁶⁷ Carlson, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁸ “[...] There was a sense of frustration in the incompleteness of the reforms and the inadequate progress that was being made. The temper of the country, therefore, was an almost irresistible tendency to believe that the reforms of 1862-74 should be replaced by far more drastic measures which would mean nothing more or less than a complete revolution in Russian life”. Ramsay, *op. cit.*, p.22.

⁶⁹ Mijaíl Bakunin, *Confesión al zar Nicolás I*, Labor, Barcelona, 1976, p. 44.

⁷⁰ Recuérdese, a ello se refiere Koselleck al hablar de la Histórica, ya que en ella se toman en cuenta las condiciones de posibilidad –entre ellas el desfase temporal de la experiencia– y la “bilateralidad propia de

la occidentalidad europea era contrapuesta a la Rusia que Bakunin dejaba en un pasado de ese pasado al que se refería. La Rusia que configuraría después del momento al que alude, tendría un carácter de posibilidades abiertas; de ahí que, *a posteriori*, pudiese considerarse como “nefasta” su idea de no volver a Rusia.

Este tipo de variaciones en las afirmaciones de un mismo personaje son ejemplo de lo que impide catalogar a cada quien como partidario invariable de las tendencias eslavófila u occidentalista; no se olvide que el dinamismo es cualidad inherente a la vida y el pensamiento. Cosa semejante ocurría con las inclinaciones de orden ocultista-espiritualista, en las cuales se tendía a destacar las raíces paganas del suelo ruso, en contraposición del cientificismo occidental, sin por ello pertenecer necesariamente a la postura eslavófila. La complejidad de este periodo reside precisamente en que la concepción e intentos de conceptualización de la ruseidad –y sus asociados semánticos– se blandía entre corrientes que intentaban delinear claramente las partes que configuraban lo occidental, lo oriental y lo propiamente nativo.⁷¹ Existían ideas y pensamientos de carácter eslavófilo y occidentalista que se entretejían con las nociones que predominaban en las discusiones de círculos del tipo de la Sociedad Antroposófica o la Sociedad Teosófica, sin haber necesariamente una aceptación expresa de pertenecer a una u otra línea específica.⁷²

En la ya citada *Confesión* de Bakunin, a pesar de su fecha temprana (1851), es posible notar la experiencia de alguien que proyectaba sus expectativas de futuro como una crisis que se avecinaba, y se manifestaba en los problemas y cuestiones

toda historia, entendiéndolo por tal tanto los nexos entre acontecimientos (*Ereigniszusammenhänge*) como su representación”, en Koselleck y Gadamer, *op. cit.*, p. 70. Aunque también es preciso mencionar que, cuando habla de las categorías fundamentales de análisis conceptual, procura mostrar que “la presencia del pasado es algo distinto de la presencia del futuro”, en Koselleck, *Futuro-pasado...*, *op. cit.*, p. 339.

⁷¹ De los mismos bandos, eslavófilos y occidentalistas, dice Marchand: “ont un égal patriotisme, une même foi en l’avenir du peuple russe, un idéal aux aspirations également démocratiques. Ils diffèrent seulement sur la compréhension de cet idéal et sur les méthodes à employer pour le réaliser, de même que sur leur appréciation de la valeur des idées occidentales, notamment de tout le mouvement positiviste matérialiste, en les quelles slavophiles ne voient qu’une régression morale et une négation stérile”, en Marchand *op. cit.*, p. 225.

⁷² “[...] Like Nietzsche-influenced God-seeking intelligentsia, theosophist looks to the ‘revaluation of all values’ and the birth of a new culture. They subscribed to the ‘Russian idea’ and saw in Theosophy that spiritual union of East and West that would bring Russia out of its long sleep and send it forth to save decaying western civilization from the deadening hand of positivism and scientific materialism”. Carlson, *op. cit.*, p. 36.

predominantes de la segunda mitad del siglo.⁷³ Entre estos asuntos destaca la pregunta sobre el actor ideal que llevaría a cabo las empresas futuras de salvación del mundo decadente. Como se señaló en líneas anteriores al citar a Herzen, no a todos les era afín la idea de una Rusia o un pueblo eslavo salvador de todo el mundo; sin embargo, había quienes, como los Teosofistas apostaban por la formación de un hombre nuevo mediante su doctrina, la cual se basaba en la supeditación de la fe ciega ante el conocimiento objetivo.⁷⁴ En el caso de los “populistas”, así llamados por la historiografía, el sujeto de acción se posaba sobre los hombros del pueblo:

*En cualquier parte de la Europa occidental a la que se dirija la mirada, no se ve sino decrepitud, debilidad, ausencia de fe y depravación, depravación debida a la ausencia de fe, comenzando por el grado más alto de la escala social; ninguna escala privilegiada tiene fe, ni en su misión personal ni en sus derechos; todos fingen ante los demás y no hay nadie que tenga confianza ni en sí mismo ni en los otros; los privilegios, las clases y los poderes establecidos se mantienen precariamente, por egoísmo y por costumbre, y forman unos diques muy débiles contra la tempestad que se aproxima ¡La cultura se ha identificado con la depravación de espíritu y de corazón, con la impotencia! Y en medio de esta general podredumbre, sólo el pueblo grosero e inculto, el llamado ‘populacho’, ha conservado en sí mismo frescura y fuerza [...]*⁷⁵

En estas líneas, la sensación de una “tempestad” venidera tiene como objetivo el derrumbe de un orden social decrepito, marchito y débil que se contrapone a la frescura y fortaleza que adjetiva al pueblo.⁷⁶ Además, se presenta una interesante metáfora en la que los diques asociados al privilegio, se anuncian como la cada vez más débil permanencia inmóvil; por su parte, lo no-privilegiado, el “populacho” se alinea con la

⁷³ En un tono más poético, como le era muy propio a su pluma, Herzen afirma: “La tempestad se avecina, es un hecho innegable; en ello están de acuerdo los revolucionarios y los amigos de la reacción. El vértigo se adueña de todo el mundo; una cuestión agobiante, una cuestión de vida o muerte oprime el pecho. Con una inquietud creciente se preguntan todos si la vieja Europa, ese Proteo decrepito, ese organismo arruinado podrá encontrar en sí las fuerzas necesarias para su regeneración. Se espera la respuesta con angustia, temblando de incertidumbre”, en Herzen, *op. cit.*, p. 222.

⁷⁴ Ver nota 65; “Both Theosophy and Anthroposophy are modern gnosis; both are forms of pantheism and metaphysical monism; both are emanationist; both claim to purvey objective knowledge rather than blind faith [...]”, *ibid.*, pp. 135-136.

⁷⁵ Bakunin, *op. cit.*, pp. 49-50.

⁷⁶ El principio de negatividad vuelve a hacerse patente, ya no para definir la identidad, sino para caracterizar un tránsito entre épocas históricas. Véase nota 55. Por cierto, hay que ser cuidadosos al reflexionar en torno a ello, pues no se puede perder de vista el señalamiento que hace Koselleck sobre los conceptos que se analizan mediante las categorías fundamentales (“espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa”): “[...] no se trata de conceptos simétricos complementarios que coordinan el pasado y el futuro como si fueran espejismos”, en Koselleck, *Futuro pasado...*, *op. cit.* p. 338.

tempestad viva y dinámica que se avecina.⁷⁷ La quietud y el movimiento comienzan a ser parte de lo que identifica a las entidades históricas. Es imperioso mencionar que la cita anterior hace alusión a los eventos de 1848 en Europa, tres años antes de la escritura de la *Confesión*, por lo que puede decirse que la “tempestad” anunciada no está dirigida a otro futuro que no sea el ruso.⁷⁸

Ahora bien, hay que notar que esta sensación de una proximidad futura tempestuosa se presenta de la mano de un cierto desfase entre las historias de Rusia y Europa. A ésta última se la dibuja como una vieja portadora de larga historia que, por una parte, como lo verían los ojos de Herzen, puede no tardar en llegar a su fin casi inevitable; o por otra, más bien desde la perspectiva un poco más tardía de Plejánov, lleva un avance que se contrapone al atraso de la patria rusa.⁷⁹ En ambos casos, cuando se refiere al concepto de lo europeo, se le atribuye la concentración de una mayor duración de vida como parte de su experiencia. Las expectativas que promete el horizonte futuro, aunadas al desfase del curso histórico, son elementos que se hallarán no sólo en un plano expresamente político e historiográfico sino también en otros ámbitos de manifestación de la vida, tal es el caso específico de la música, usualmente despojada de su carga de historicidad y, a la cual, se dedicarán las líneas subsecuentes.

⁷⁷ Respecto a la imagen de lo tempestuoso, es interesante notar las palabras de Herzen que han sido incluidas en la nota número 73, algo que también ha sido atendido por Billington en *El ícono y el hacha*, en la sección que dedica al periodo que nos compete.

⁷⁸ No hay que perder de vista el hecho de que la *Confesión* está dirigida al zar, por lo tanto, suele sugerir acciones políticas que, de acuerdo con los ideales de Bakunin, refuercen el papel histórico del pueblo. Si bien, el Congreso Eslavo fue un fracaso a los ojos de Bakunin, no pierde la certeza de que el poder de Rusia puede resultar en algo positivo; en algún punto se dirige al zar: “No ignoráis, Señor, cuán profundas e intensas son las simpatías que los eslavos sienten con relación al poderoso Imperio ruso, del cual esperan ayuda y protección, así como hasta qué punto el gobierno austríaco, y todos los alemanes en general, temían y continúan temiendo al paneslavismo ruso [...]”, *ibid.*, p. 85. Su anotación culmina señalando que la ayuda rusa no sería sino un recurso que terminaría por derrumbar las aspiraciones expansivas del Imperio zarista.

⁷⁹ La distinta manera de mirar el referente europeo puede ser reflejo de las influencias marxistas en la obra de Plejánov, quien interpreta el proceso histórico a partir de los modos de producción y sus consecuencias o relaciones con la vida social. “[...] En Rusia, el capitalismo aún no ha logrado liquidar definitivamente al viejo régimen. Pero la literatura rusa se halla fuertemente influenciada, desde los tiempos de Pedro I, por las literaturas de la Europa occidental. Por eso, en ella penetran con frecuencia tendencias que, si bien corresponden plenamente a las relaciones sociales existentes en Europa occidental, concuerdan mucho menos con las relaciones sociales relativamente atrasadas de Rusia”, en Gueorgui Plejánov, *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*, Akal, Madrid, 1975, pp. 206-207.

I.II DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA. MUNDO Y GENEALOGÍA

La Russie, sans aucun doute, est née assez tard à la vie musicale; mais les temps perdus ont été regagnés grâce à une activité artistique extraordinaire, grâce aussi, on doit le reconnaître, aux ressources du riche terrain qu'avait préparé depuis des siècles la tradition du chant populaire [sic].⁸⁰

Con estas palabras se expresa el francés Albert Soubies en uno de los primeros intentos por historiar la música rusa desde sus afueras.⁸¹ La nación de la que se habla, o sea Rusia, es identificada como una que recién ha sido parida dentro del ámbito específico de la “vie musicale”, esto a diferencia de otras que, como Francia, llega a tener un pasado musical más extenso; como ejemplo de ello, también desde la perspectiva francesa, se dice que “nous sommes, en France, nés à la vie musicale depuis plus de deux siècles”.⁸² El reconocimiento de una mayor trayectoria, o sea de una mayor concentración de experiencia, tiene también como base la idea de que la escritura y la academia musical nació en la Europa occidental, es decir que el despertar de una “escuela” específicamente rusa, tenía cierto atraso respecto de las que habían florecido en suelo europeo. Sería el legado musical de los franceses, alemanes e italianos principalmente, el cual se introduciría de manera paulatina en Rusia para al fin dar lugar, en el siglo XIX a una escuela propia y digna de la atención occidental.⁸³

Podría dudarse de la afirmación de que los rusos recién veían la luz dentro de la vida musical; sin embargo, yace aquí una diferencia importante entre la “tradición” y la “vie musicale” propiamente dicha. El mismo Soubies señala la existencia de la riqueza que poseen los tradicionales cantos populares y que han sido parte fundamental del carácter

⁸⁰ Albert Soubies, *Précis de l'Histoire de la musique russe*, Fisch Bacher, Paris, 1893, p. 46.

⁸¹ Del mismo autor se encuentran historias sobre la música de Holanda, España, Alemania, entre otras, lo cual nos indica un interés particular, de finales del siglo XIX, por aquello que ha constituido a las músicas nacionales.

⁸² En Arthur Pougin, *Essai historique sur la musique en Russie*, Bocca Frères, Turín, 1897, p. 10. Es interesante notar que entre la publicación del texto de Soubies y el de Pougin hay apenas 4 años de diferencia, lo cual nos habla de un interés especial de la época por la, cada vez más penetrante presencia de los rusos en escenarios artísticos internacionales.

⁸³ Incluso en la *Poética musical*, el siglo XIX sirve como punto de partida y referencia del pasado inmediato para problematizar cuestiones en torno a las escuelas y herencias musicales. “Hay una perspectiva histórica que, como toda visión de las cosas subordinada a las leyes de la gradación de los planos, no permite distinguir sino los planos más próximos. A medida que se alejan, escapan a nuestra comprensión y no nos permiten entrever más que objetos privados de vida y de significación útil”, en Stravinsky, *Poética musical*, Acanalado, Barcelona, p. 32. De ello se hablará en la segunda parte de la presente investigación.

distintivo de Rusia en el escenario musical. No se cuestiona la duración y/o experiencias concentradas en la música realizada por los rusos, sino la historicidad que en ella se manifiesta, es decir, la compatibilidad de una experiencia histórica con una trayectoria no-histórica; esto, tomando a lo histórico sólo en su configuración como algo historiográfico.⁸⁴

Así pues, se puede comprender por qué Rusia no había conformado su propia identidad nacional dentro de la “vie musicale” aún teniendo una larga tradición popular, y es que no se debe perder de vista que la institucionalización de este arte no ocurrió sino hasta la década de los sesentas del mismo siglo, en que se fundaron los primeros dos Conservatorios de música, en Moscú y San Petersburgo, bajo la tutela de los hermanos Rubinstein.⁸⁵ Además, el conocimiento de las producciones artísticas rusas adquirió su lugar más allá de las fronteras del imperio zarista, gracias a la Exposición universal de París de 1878 como lo menciona Pougin desde la primer página de su *Essai historique sur la musique en Russie*:

[...] ce fut une révélation que les beaux concerts russes organisé à Paris par Nicolas Rubinstein à l'occasion de l'Exposition universelle de 1878, concerts qui nous firent connaître des artistes dont nous savions à peine les noms et des œuvres que nous ignorions complètement.⁸⁶

La distancia cultural se ponía en evidencia, pero despertaba un nuevo interés por las posibilidades artísticas que se estaban gestando en el seno de la nación rusa. De ahí que, posteriormente, surgieran intentos historiográficos musicales como los antes citados.

Dentro de las fronteras del enorme imperio ruso, el interés por la música nacional despertó casi a la par de su institucionalización.⁸⁷ Muestra de ello es la *Historie de la*

⁸⁴ No se olvide lo que dice Koselleck respecto a la relación entre la realización del curso histórico y su conceptualización. “Ambos, conceptos y realidades, poseen su propia historia y, aunque es cierto que uno remite al otro, se modifican de forma distinta”, véase Koselleck, *Historias de conceptos...*, *op. cit.*, p. 36.

⁸⁵ Por la misma época Balakirev funda la Escuela Libre de Música como espacio alterno al de la Sociedad musical de los Rubinstein; en ambos espacios se realizaban conciertos que no dependían del gusto zarista, el cual había mantenido una suerte de hegemonía durante décadas. Al respecto véase Rimsky-Kórsakov, *Mi vida y mi obra*, Schapire, Buenos Aires, 1960, p. 55.

⁸⁶ Pougin, *op. cit.*, p.1.

⁸⁷ Bien puede decirse que una cosa fue sostén de la otra. Toda institución requiere un problema por resolver que la respalde. Al respecto véase la nota 134.

musique en Russie del Príncipe N. Youssouppoff,⁸⁸ en la cual se advierte desde un primer momento que no hay texto, sobre la música en su patria, que anteceda al suyo. La importancia de esto reside, no tanto en que se autocalifique como la primera historia en su tipo, sino en que, aunque aún no se identificaba una “escuela rusa” egresada de alguna institución especializada, había un pasado musical digno de historiarse, una duración.⁸⁹ Por supuesto, aunque su historia recupera muchos fragmentos de cantos eclesiásticos en los que predominan autores anónimos o clérigos (no compositores de profesión), no le es posible evitar mencionar el nombre de un personaje de innegable importancia para la construcción de una historia de la música en Rusia: Mikhail Glinka.⁹⁰ Pareciera que no discrepa de la opinión de César Cui acerca de que “[...] tratándose de música rusa, es preciso empezar siempre por Glinka”;⁹¹ lo anterior no se debe a que éste haya sido el primer músico profesional en todo el territorio ruso ni mucho menos, sino que más bien, figura como axis referencial entre la “escuela rusa” y la “tradición popular” que más tarde formarían parte del esquema historiográfico –y con ello, de la configuración de la experiencia histórica– de la música en Rusia.⁹²

Es interesante notar que, aunque Youssouppoff otorga un lugar valioso al compositor mencionado, no lo caracteriza como fundador de una música netamente nacional, como lo harían otros autores, ya que “ses compositions gardent un tiente de la musique allemande. On ne peut pas lui fair un reproche de cette tendance, pursque ces

⁸⁸ Nicolaj B. Youssouppoff, *Histoire de la musique en Russie*, Saint-Jorre, Paris, 1862. [recurso en línea en: gallica.bnf.fr]

⁸⁹ Con esto, se introdujo la pasada experiencia musical dentro del campo específico de la experiencia histórica, se le otorgó un sentido distinto al de su concepto como fenómeno no historiado. Se cargó a la música con historicidad.

⁹⁰ Mikhail Glinka nació en 1804 en Smolensk y murió a los 52 años en Berlín. Se le conoce principalmente por su ópera *Una vida por el zar* compuesta hacia 1836.

⁹¹ César Cui, *La música en Rusia*, Espasa Calpe, buenos Aires, 1947, p. 131. Este texto data de 1880, es decir, un momento en que la música rusa iba adquiriendo presencia en Europa. Es importante mencionar que Cui formaba parte del grupo “de los cinco” que fue encabezado por Balákirev, cuyas actividades precedieron a la fundación de los Conservatorios que lideraban los Rubinstein y su propia Escuela Libre de Música.

⁹² Dice Soubies que “[...] Ce n'est qu'avec Michel Glinka que la musique populaire opéra, pour ainsi dire, sa jonction avec la musique savante [...]”, en Soubies, *op. cit.*, p. 11. El mismo Stravinsky reconocía lo canónico de este discurso historiográfico que colocaba a Glinka como inicio de la “breve duración” de la historia de la música rusa: “ Me detendré, pues, menos en una historia de la música rusa que en lo que he dado en llamar sus ‘avatares’, sus transformaciones, en el curso del periodo tan breve de su duración, ya que sus orígenes, en su aspecto de arte culto, no se remontan más allá de un centenar de años y, según es corriente, se los encuentra en los primeros trabajos de Glinka”, en Stravinsky, *Poética, op. cit.*, p. 87. Las cursivas son mías.

prédécesseurs ne lui avaient pas laissé les moyens de devenir par lui-même un représentant de l'expression nationale [sic]".⁹³

En estas últimas líneas, además de poner en evidencia la fuerza que tenían otras tendencias como la alemana dentro de la cultura musical de su patria, se denuncia la ausencia de "medios" puestos al alcance de Glinka para "devenir" la máxima expresión de la ruseidad en la realización de su música.

A pesar de lo anterior, en ningún momento se dudó o dejó de reconocer el papel de Glinka y sus obras para colocarlo como un referente medular de la historia de la música en Rusia. Sus aportaciones dentro de esta historia dejaron una huella imborrable pues sus sucesores se encargaron de preservar, tanto su nombre como el interés por lo nacional, reflejado en los temas que dieron pauta a sus piezas más emblemáticas. Así, el concepto de lo ruso (como una cosa nacional), iría adquiriendo nuevas significaciones a partir de la experiencia de la música con obras como éstas.⁹⁴ En función de ello parece propio traer a colación algunas palabras del ya citado Albert Soubies, a propósito de las primeras impresiones que despertó *Una vida por el zar*. "Le choix d'un sujet pris dans l'histoire de la Russie, la manière à la fois personnelle et nationale, si l'on peut s'exprimer ainsi, dont il était traité, tout cela enchanta le public [...]".⁹⁵

Si bien se hace evidente que las posturas respecto a la capacidad de expresión del ser ruso de Glinka fueron variables (por ejemplo, entre Soubies y Youssouppoff), no pasa desapercibida la asociación semántica de este personaje con la historia de Rusia, ya sea en su manifestación musical, ya en su carácter político nacional. Lo importante es que con él se identifica el inicio de una "escuela" propiamente dicha, condición previa para poder ser parte del curso de la "vie musicale" de la que ya se ha hablado algunos párrafos arriba.

La definición de una esencia nacional era elemento necesario para la distinción dentro de la vida musical, ya que ésta tenía la cualidad de compartir técnicas y un lenguaje histórica e historiográficamente reconocidos como base del arte de la música,

⁹³ Youssouppoff, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁴ Tal es el caso de *Ruslán y Ludmila*, cuya base fue un poema del muy famoso Alexander Pushkin (1779-1837), de quien se recuperarían infinidad de textos para la elaboración de obras de tono patriótico, no sólo por mano de Glinka.

⁹⁵ En Soubies, *op. cit.*, p. 25.

la cual, en su sentido definido y académico, germinó dentro de los lindes europeos.⁹⁶ De ahí que Rusia fuera percibida como una nación recién nacida ante la “vie” gestada en occidente; no obstante, aunque la escuela rusa fuese una joven casi neonata, no suponía siempre un atraso insuperable e, incluso, había quien veía en ella a una cómoda nación aventajada:

Toutefois, on peut bien croire qu'il ne s'agit pas ici d'une génération spontanée. C'est en art, au contraire, *c'est en art surtout que l'incubation est longue*. Mais les artistes russes avaient en un avantage considérable. Profitant des travaux des leurs devanciers: Allemands, Italiens, Français, trouvant toute prête à leur usage une technique que ceux-ci avaient mis des siècles à préparer et qu'ils n'avaient, eux, qu'à s'approprier sans efforts préliminaires, *il s'étaient tout naturellement épargné la longue période d'essais, de tentatives, de tâtonnements de tout sorte qui précède toujours la formation d'un art robuste et définitif.*⁹⁷

Con esta afirmación, pareciera que toda actividad edificante para lo musical se dio entre los países señalados como predecesores (*devanciers*), o sea, Alemania, Italia y Francia. Por su parte, Rusia y los artistas que la representan, son descritos como sujetos que llegaron casi de la nada y se apropiaron de todo aquel arte que había requerido de un largo periodo gestacional antes de llegar al estado en que se hallaba en ese presente en que Pougín se encontraba, es decir que se habían ahorrado la duración de la experiencia histórica de la forja de la música. Lo interesante aquí es que se da por sentado que la escuela emergente sólo comenzó su verdadero desarrollo al entrar en contacto con las técnicas fraguadas en occidente, anulando la importancia de la tradición –la duración de la experiencia no histórica– y caracterizando el pasado musical ruso con una suerte de inactividad que contrasta con sus últimos años: “Voici tantôt vingt ans que le rapide et prodigieux développement de l'école musicale russe préoccupe le monde artistique et a attiré sur elle l'intérêt et l'attention de l'Europe entière”.⁹⁸ Con esto se devela que la experiencia de una música específicamente rusa, comenzaba a darse como concepto participante de una semántica histórica.

⁹⁶ A esto se refiere Stravinsky cuando habla del “aspecto de arte culto” de la música. Véase la nota 92.

⁹⁷ En Pougín, *op. cit.*, p. 12. Las cursivas son mías.

⁹⁸ *Ibid.*, p.1.

Si bien, Europa no había volteado la mirada atenta hacia Rusia antes de 1878 –por falta de academias, difusión y sobre todo de una escuela propiamente dicha⁹⁹ no deja de aludirse a la valiosa personalidad de Glinka como la primera expresión de aquello que definiría el salto desde las tinieblas y quietudes de la tradición a la actividad visible de la vida musical. No hay forma de evitarlo porque en él se comienza a notar la apropiación de las técnicas y estilos desarrollados siglos antes en occidente; la experiencia ahorrada, se veía manifiesta en la práctica rusa. La composición de obras con estilo operístico¹⁰⁰ en un idioma nuevo (el ruso), a cargo del “premiere musicien de la Russie” reconocido,¹⁰¹ fue el primer paso para acortar la distancia cultural que alejaba a la nación zarista del escenario artístico internacional.

Ahora bien, aunque Pougín niega la participación rusa en el proceso de ensayos y errores que precedieron a la consolidación de un “art robuste et définitif”, no le es posible desechar toda la experiencia pasada musical rusa, de la cual dice: “[...] ayant d’autre part à sa disposition, grâce à sa musique populaire, d’un caractère si original et dont elle se sert avec tant d’habilité, un élément nouveau et d’une grand puissance à introduire dans l’art [...]”.¹⁰²

La tradición, como ya ha sido mencionado repetidamente en las líneas de arriba, fue de gran valía dentro de las consideraciones del arte musical ruso; así pues, no se trata únicamente de una estimación de Pougín, sino que más bien es ahí, en la música popular, la del pueblo, la no academizada, en los siglos de “tradition du chant populaire”

⁹⁹ Pougín define un “escuela” como “un groupement d’artistes unis par le mêmes idées, par les mêmes tendances, marchant vers le même but, professant les mêmes principes et donnant, musicalement, les preuves d’un nationalisme très réel, très accentué, autrement dit sinon d’une compréhension, du moins d’une manifestation toute particulière de l’art”, *ibid.*, pp.10-11. Es claro que una escuela necesita de varios músicos, por eso no se puede decir que la escuela rusa entra a la vida musical con la aparición de Glinka, sino hasta que se forman más personajes y pueden ser reconocidos desde afuera (Europa) como unidad nacional. Incluso, al interior del suelo ruso, Martín Baña da noticia del empleo de un término semejante por parte del crítico Vladimir Stasov para aludir a este grupo de personajes (*novaia muzykal’naia shkola*, o, *novaia russkaia muzykal’naia shkola*) en “Intelligentsia y modernidad en la música rusa del siglo XIX. El *Kruzhok* de Mily Balakirev, Modest Músorgski y la relación de Rusia con Europa”, en *Revista del Instituto de investigación musicológica ‘Carlos Vega’*, num. 28, 2014, p. 31.

¹⁰⁰ La ópera es un género cuyo nacimiento se identifica en Italia hacia el siglo XVII con Jacopo Peri y sus obras *Dafne*, de la que sólo se conserva noticia, y *Euridice*. Aunque existe una discusión respecto a si éstas fueron o no, las primeras óperas en estricto sentido, lo importante es que la nación a la que se atribuye el género es Italia y recupera temas de carácter clásico, más propias de la identidad occidental que de la rusa.

¹⁰¹ *Íbid.*, p.20.

¹⁰² *Íbid.*, p.136.

—no históricos dentro de los parámetros occidentales—,¹⁰³ en donde reposa el medio de preservación de los elementos que definieron una identidad nacional, la expresión de la raza nativa, la raza eslava que otorgaría su toque particular a la ruseidad. Entonces, la escuela rusa concentraría no sólo la experiencia pasada del ser ruso sino también la experiencia histórica de la música occidental, sus cargas de temporalidad, irían configurando una relación del concepto de lo ruso, la música y la historia, cada vez más estratificado.

Es importante no perder de vista el hecho de que los intentos de clarificación de la identidad rusa navegaban, desde muchos años atrás -como se mostró al inicio de este escrito-, entre las orillas de tres entidades referenciales distintas, a saber, occidente-Europa, oriente-Asia y el ser eslavo.¹⁰⁴ De ahí que se considere a Glinka como el eslabón que encadenó lo tradicional-popular con lo occidental estandarizado; lo histórico con lo no histórico, quizás pueda decirse pre-histórico, ruso. Podría llegar a pensarse, incluso, que bien se pudo haber perdido toda noticia de Glinka, y aún así, habría tocado a cualquier otro personaje, quizás Dargomijski, ocupar ese espacio de conexión entre lo popular ruso nativo y lo occidental.¹⁰⁵

Estas partes imprescindibles de la nacionalidad musical rusa se colocaban como dos ramas con ubicación temporal simultánea cuyos desenvolvimientos no se reflejaban de manera coordinada entre sí, ni siquiera cercana; sin embargo, llegaron a coexistir en unidad como “escuela” gracias a ciertas personalidades, claves para la composición de obras portadoras de un carácter nacional. Seguido de ello, es gracias a esa bifurcación como podemos identificar la agrupación de las relaciones semánticas de cada polo de la ruseidad.

Por una parte, lo popular, tradicional, nativo eslavo, se liga a los siglos de preservación de un mundo cuyo “retraso” había impedido que la vida fuese afectada con la misma fuerza que en occidente; es decir que se trataban de años sin innovación. Por

¹⁰³ Véase la nota 64.

¹⁰⁴ Si bien, se puede notar casi indudablemente que se trata de tres distintos territorios, no hay una línea clara que señale en dónde empieza o termina cada una de estas tres posibilidades de ser, ya sea temporal, ya espacialmente.

¹⁰⁵ Sale a relucir que la parte asiática u oriental queda al margen, lo cual adquiere un tinte particular al tomar en cuenta las pautas de la historiografía musical. La dificultad de acceso a la música oriental, a partir de los parámetros establecidos en occidente, puede ser una explicación del desvanecimiento de esta entidad en el caso específico de la música como definitoria del carácter ruso.

otra parte, lo occidental, ciego ante el carácter popular y en donde predominaba la ausencia de toda tradición nativa original, se asociaba a la motilidad precisamente porque no mostraba raíces que le ataran a la preservación de algo determinado.¹⁰⁶

Podría seguir sin clarificarse la pregunta de por qué aún con siglos de trabajo para la consolidación del arte musical occidental no se puede hablar de una tradición y, en cambio, sí sucede así con los siglos de cantos populares rusos. Pues bien, la respuesta se halla en la manera de comprender el producto de cada cual. Rusia parece no producir un material “nuevo”, aunque no hay *medio* para afirmarlo; occidente, al contrario, crea la posibilidad de historiar la música, no sólo con partituras claras, sino con todo un sistema de estilos, formas y, sobre todo, personalidades. La experiencia de cada cual se distingue en su *mediación* y conceptualización como una experiencia histórica o una experiencia no historizada.

En este sentido, se puede decir que la historia de la música rusa comenzó con su escritura, en todos los sentidos de la palabra. Su movimiento y vida comenzaron a definirse una “escuela” y medios de propagación de un arte que, antes de los sesenta, no tenía un espacio de florecimiento institucionalizado.

Le mouvement n'a pas été seulement pratique, il a été aussi théorique et raisonné, grâce aux importants et intéressants travaux tant critiques qu'historiques du R.P. Razoumowsky, du prince Youssouppoff, d'Oublischeff, de W. de Lenz, de Sérow, du Prince Odoewsky, de MM. Youry Arnold, Hermann Laroche, Vladimir Stassow, César Cui, Morkow, A. Wolff, Longuinow, Vladimir Mikhnévitch, A. Karabanow, P. Arapow, Michel Petoukow, etc.¹⁰⁷

Si bien, había un pasado y una tradición musicales en suelo ruso, fue su plasmación historiográfica lo que permitió la configuración de una noción de la historia de la música rusa y su conceptualización como experiencia histórica, así como su relacionamiento con el resto de la vida musical. Con ello se dibujó una genealogía que, más tarde, daría paso a la afirmación o negación del valor de cada una de las luminarias participantes de esta estructura historiográfica.

¹⁰⁶ Aquí pulsa con enorme fuerza la contradicción que resulta del paso de los años y el movimiento entre los distintos espacios de manifestación de la vida. Rusia aparece en la música como heredera de los enormes avances europeos, cosa que se impacta y genera un ruido estridente, aunque también algunos toques consonantes, al recordar la ya citada pluma de Herzen: “[...] el pasado de ustedes, los occidentales, nos sirve de instrucción, y nada más: nosotros no nos consideramos albaceas de su historia”.

¹⁰⁷ Pougin, *op. cit.*, p. 134.

El punto de partida fue Glinka, a quien se fueron añadiendo sucesores según cada escritor. Uno de los más importantes fue el propio César Cui (1835-1918), quien es mencionado por Pougin en las líneas antes citadas.¹⁰⁸ Su lugar no sólo adquiere significación por escribir una *Historia de la música en Rusia*¹⁰⁹ sino también porque formó parte del llamado grupo de “los cinco”, conformado por Modest Músorgski (1839-1881), N. Rimsky-Kórsakov (1844-1908), Alexander Borodin (1833-1887) y Mili Balakirev (1837-1910), quienes fraguaron el camino musical previo a su institucionalización. Imprescindible es dedicar unas palabras respecto de estos personajes.

El *Kruzhok* (círculo) de Balakirev refiere al grupo de cinco músicos que se formó fuera de las paredes de una escuela dedicada al estudio específico y sistematizado de este arte. Sus actividades, gestadas a partir de la segunda mitad de la década de 1850, abrieron un espacio para el ejercicio musical bajo la enseñanza y guía de Balakirev, además del asesoramiento de V. Stassov. Las reuniones del grupo se desarrollaban como un campo de experimentación y, sobre todo, de crítica de las obras que cada joven músico llevaba, por lo tanto, se les ha llegado considerar como parte de la *intelligentsia*, pues la discusión estética incluía cuestiones más amplias que elementos técnicos internos de las piezas. Sus encuentros ocurrían regularmente en casa de sus participantes e incluso, a veces, en la de Dargomijski. Todos ellos tenían alguna otra profesión además de su placer por la música, por ejemplo, Borodin en el campo de la química, Músorgski en la ingeniería o Kórsakov en la marina. Su desarrollo musical, por cierto, no se redujo a la práctica entre ellos, sino también a la ejecución de sus obras en espacios como la Escuela Musical Gratuita fundada en 1862, o a la crítica musical, en la cual, Cui destacó.¹¹⁰

¹⁰⁸ Soubies también hace referencia a la obra de Cui a lo largo de su *Précis de l'Histoire de la musique russe*.

¹⁰⁹ Su historia data de 1880, es decir que se hallaba en un punto medio entre la obra de el Príncipe Youssouppoff y las investigaciones de Pougin y Soubies. Su escrito tiene ciertos tintes técnicos que ubican el desarrollo musical según su naturaleza instrumental o vocal, por lo tanto, también se apega a la comprensión desde la apropiación de las formas-estilos que habían predominado en occidente. Es importante tomar en cuenta que Cui no toma como base ningún otro texto historiográfico como sí lo hace Pougin, sin embargo, su *Historia* sí servirá de referencia a muchos textos, no siempre historiográficos, al hablar sobre la música rusa.

¹¹⁰ Respecto al *Kruzhok* y más detalles de sus relaciones y discusiones, véase Martin Baña, *op. cit.*, pp. 17-54.

Así pues, continuando con este último, hay que evidenciar que no sólo formó parte de la invención historiográfica de la música rusa, sino que tomó parte activa de ella. Esto pone en evidencia el hecho de que la historia de la música en Rusia –música, en su modo europeizante– se fue escribiendo de manera simultánea, tanto en partituras, como en historiografías; es decir que su noción de la historia no era necesariamente a partir de una experiencia del pasado, sino que más bien la mirada se dirigía alrededor y hacia el futuro.¹¹¹ Con ello se creó una sensación de juventud con posibilidades abiertas para la creación musical que distinguía a Rusia del resto de los países participantes de la “vie musicale” como lo reflejan las siguientes palabras del propio César Cui:

Y llegará el día en que se reconozca que ha sido en Rusia donde el progreso musical ha tenido los más atrevidos representantes, los más avanzados; que su esfuerzo no ha sido estéril; que son felices por haber aportado al arte nuevos elementos y por añadir algunos goces al tesoro inagotable de los puros goces estéticos.¹¹²

Aquí se escucha la voz de un hombre que busca enaltecer los frutos que brotaron en su patria y que no duda de la riqueza de las aportaciones que ha hecho Rusia a la música en general; para respaldar lo anterior, hace un recorrido que parte de Glinka, de quien presenta como sucesor y complemento “fundador de la escuela rusa”, a Dargomijski (1813-1869).¹¹³ En ello también concuerda la narración de Pougin, principalmente porque recupera muchos elementos del texto de Cui y, además, es una secuencia cronológica casi inevitable. Al seguir la configuración de la misma línea genealógica, se halla una bifurcación que contrapone, por una parte, al grupo de “los cinco” encabezado por Balákirev y, por otra, a las personalidades de N. Rubinstein (1835-1881) y P. Tchaikovsky (1840-1893). La diferencia entre ambas ramas se halla, como narran Cui o el propio

¹¹¹ Antes de la aparición y consolidación del sentido de las instituciones académicas musicales en Rusia, Youssouppoff denunciaba un estancamiento que había sucedido a Glinka y se debía precisamente a ese desorden que generaba la ausencia de una educación musical, aunado a los eventos más bien de índole política: “Les artistes de talent trouvaient sur leur chemin des obstacles insurmontables, et, de guerre lasse, se livraient à une vie de désordre, ne trouvant pas la possibilité d’atteindre ce à quoi ils étaient destinés”, en P. Youssouppoff, *op. cit.*, p. 21.

¹¹² En Cui, *op. cit.*, p. 132. A propósito de esta sensación de satisfacción respecto al avance de la música rusa, el panorama cambiaría completamente para el momento en que se escribió la *Poética musical*: “Si la vacilación de Rusia me desconcierta hasta el vértigo, las perspectivas de su arte musical no me desconciertan menos. Porque el arte supone una cultura, una educación, una estabilidad integral del intelecto, y la Rusia de nuestros tiempos se encuentra tan desprovista de todo ello como nunca lo había estado”, en Stravinsky, *Poética...*, *op. cit.*, p. 108.

¹¹³ Cui, *op. cit.*, p. 64.

Rimsky-Kórsakov en sus memorias, en el espacio de creación y desenvolvimiento musical

Por un lado, el círculo de Balákirev, del cual César Cui fue partícipe y co-fundador, antecedió a la institucionalización de la educación musical rusa; carecían, pues, de un orden sistemático de aprendizaje y composición de obras.¹¹⁴ Por otro lado, y casi en contraposición, al abrirse un espacio nuevo por los hermanos Rubinstein,¹¹⁵ personajes como Tchaikovsky¹¹⁶ hallaron un lugar con nuevas posibilidades de profesionalización musical que no dependían ni de la aprobación de Balákirev ni de viajes al extranjero para aprender las técnicas musicales europeas.¹¹⁷

La genealogía histórica rusa en realidad no tenía mayor extensión que esa reducida lista de tres generaciones a la que, en los noventa, Pougin pudo agregar un vistazo a lo que llamó “movimiento actual”, el cual estaba compuesto por los alumnos del grupo de “los cinco” y las primeras bases que dieron cuerpo a los dos Conservatorios principales.

Así, la nueva experiencia de la música rusa que se iba delineando como parte de lo histórico, no tenía un *fin* cerrado, sino que se mantenía como una posibilidad experiencial y conceptual completamente abierta, y es que, a pesar de la brevedad de la historia musical rusa dentro de la “vie musicale”, aún se colocaban las esperanzas del desarrollo de este arte en el porvenir: “[...] l'école russe, dis-je, aujourd'hui en plein efflorescence, semble appelé à un avenir vraiment glorieux, et qui sait?, peut-être à renouveler les formes de cet art si mobile, et à prendre victorieusement la tête du grand mouvement musical européen”.¹¹⁸

¹¹⁴ “El léxico musical de Balakirev, carecía de tecnicismos y, por lo tanto, el nuestro [el de “los cinco”]; por eso había imprecisión y enigma en cuanto a la forma musical”, Kórsakov, *op. cit.*, p. 79.

¹¹⁵ La Sociedad Musical fue el antecedente de los Conservatorios, ambos presididos por los Rubinstein. Su fundación permitió el conocimiento de obras que no se habían interpretado en Rusia debido a la estrechez de la Dirección de los Teatros Imperiales, según denunciaba Cui. En otro tema, es importante mencionar que todos los discípulos de Balákirev tenían a la música como una actividad no principal, no podían ganar la vida de ello. Esa es una de las denuncias que impulsan al P. Youssouppoff a escribir su historia al ver la infinidad de obstáculos y dificultad de condiciones que se hallaban en el camino de quienes tenían el talento e interés por crear cosas nuevas.

¹¹⁶ Cuando Kórsakov narra el momento en que conocen personalmente a Tchaikovsky dice que éste “era considerado por displicencia, aunque no con altivez, por ser discípulo del Conservatorio”, *ibid.*, p. 72.

¹¹⁷ La práctica musical no era accesible a cualquiera que le interesara la música, era indispensable cierta soltura económica para poder viajar y conocer a los maestros y compositores más importantes en Europa. Tal fue el caso del propio Glinka.

¹¹⁸ Pougin, *op. cit.*, p. 136.

Había, sin embargo, quien dudaba del futuro de la música, no sólo rusa, sino en general. Ejemplo de ello se ubica entre los sujetos externos al círculo que frecuentaba Cui, como lo es el caso de A. Rubinstein quien, en su escrito sobre *La música y sus representantes*, se expresaba de la siguiente manera:

Me parece que con la muerte de Schumann y de Chopin, se acabó la música: FINIS MUSICAE [...] me refiero a la creación, la melodía, el pensamiento musical [...] actualmente el colorido predomina sobre el dibujo, la técnica sobre el pensamiento, el marco sobre el cuadro [...] ¹¹⁹

Aquí es importante tomar en cuenta un par de elementos. Primero, se trata de la opinión de alguien que vivía dentro del movimiento de la academia rusa, o sea, una experiencia interna. Segundo, su escrito es prácticamente simultáneo al de Pougín, sin embargo, no pretende historiar la música rusa, sino que busca exponer algunos problemas a modo de “conversación” consigo mismo.¹²⁰ A Rubinstein le parecía que la música se había detenido a mediados del siglo XIX,¹²¹ no en cuanto a producción sino en cuanto a las ideas posibles; daba muestra y denunciaba la predominancia de una excesiva atención a cuestiones técnicas y externas a la obra de arte. Algo similar a esto último se encontraba entre las líneas que escribía Cui una década antes, al elogiar a sus compatriotas, “[los] compositores rusos, que son ante todo músicos y no virtuosos”.¹²² El virtuosismo, es decir, el empeño por lo técnico comenzó a ser un problema que puso a un costado del camino las preocupaciones acerca de la representación nacional musical, sin olvidarlas del todo, y permitió cuestionar la naturaleza de la música como unidad, más que como un conjunto de fragmentos o líneas de desenvolvimiento descoordinadas.

¹¹⁹ En Antonio Rubinstein, *La música y sus representantes* [1892], MXCLXI, México, 1941, p. 76. Nótese, en comparación con la nota anterior, que las causas del desencanto o desconfianza respecto al quehacer musical y su futuro, son de distinta índole; unas parten del interior del propio ejercicio musical (Rubinstein), y otras del entorno en que éste se realiza (Stravinsky).

¹²⁰ Su escrito evita las tendencias rigoristas de las investigaciones historiográficas de la música que le anteceden; se trata más bien de una pieza literaria que problematiza y expone diversos temas que atañen a la música y, por ende, a los músicos.

¹²¹ La muerte de Chopin ocurrió en 1849 en Francia, mientras que la de Schumann fue en 1856 en Alemania. Que sean personajes que anteceden a la fundación de los Conservatorios en Rusia es un factor importante, pues con ello, Rubinstein devalúa todo lo que dio pie al surgimiento de la escuela rusa y la valoración de sus aportaciones dentro del escenario europeo, quizás sólo exceptuando a Glinka.

¹²² En Cui, *op. cit.*, p. 139.

En el porvenir que rebasaría a Pougín, Cui, Youssouppoff y Soubies¹²³ se encontrarían las nuevas generaciones de artistas rusos que, con Serguéi Diágilev (1872-1929) explotarían el escenario internacional y se darían a conocer con sus ballets. Después de la generación del *Kruzhok*, simultánea a la de los Rubinstein, emergería uno de los compositores más importantes para Rusia: Ígor Stravinsky. Este último, si bien, ya no perteneció al espacio de experiencia inmediato de los autores de las historiografías que han servido de referencia para esta primera sección de la presente investigación, estuvo directamente ligado al último eslabón de la genealogía musical rusa al haber sido discípulo de Rimsky-Kórsakov.

I.III DEL CONCEPTO DE MÚSICA

A Rimsky-Kórsakov le correspondió la posibilidad de comprender la música y construir su experiencia desde las dos perspectivas que dieron base a la consolidación de este arte en Rusia. Por un lado, su participación en el grupo de “los cinco”, le permitió el acercamiento a las obras desde una mirada no académica muy defendida por Balakirev.¹²⁴ Por otro lado, su periodo de enseñanza en el Conservatorio de San Petersburgo lo obligó a manejar las técnicas y tecnicismos de la composición académica. De este modo, Kórsakov concentró en su persona nociones muy distintas de lo que hacía al arte de la composición y la música. En su primer grupo, frecuentaba prácticas que se interesaban por lo popular como narra a lo largo de su autobiografía, por ejemplo, al hablar de un tema que sirvió a Músorgski para *Salambó*.¹²⁵ En el Conservatorio, por su parte, buscó la exposición clara de las reglas armónicas occidentales e, incluso, elaboró

¹²³ Las obras historiográficas de estos cuatro personajes –entre los cuales no hallamos ningún historiador profesional–, han sido tomadas como referencia ya que, si bien no representan todos los posibles matices de historización, escriben en momentos un poco distantes entre sí y, por ende, plantean sus propias problemáticas y perspectivas en torno la música rusa. La experiencia desde dentro y fuera del panorama ruso permite vislumbrar el arte como un fenómeno internacional que, a pesar de sus múltiples manifestaciones, se sostiene sobre los mismos pilares.

¹²⁴ Kórsakov señala que Balakirev proponía el estudio y la composición a partir del acercamiento a las “propias obras” aunque prescindiera del léxico técnico básico. Véase nota 114.

¹²⁵ “Músorgski oyó el tema a un tenor, en casa de unos judíos, durante la fiesta de los tabernáculos”, en Kórsakov, *op. cit.*, p.71. Unas páginas antes, menciona que, hacia el año de 1866, Balakirev estaba trabajando en la armonización de algunos cantos populares rusos que había recopilado. Esto revela la importancia de la cercanía con las distintas tradiciones que escapaban a los muros de un Conservatorio occidentalizante.

su propio tratado en el cual procuró definir y condensar cuantas normas y conceptos armónicos le eran conocidos.

Así, el espacio de experiencia que le fue dado a Kórsakov, representó un nodo que manifestó un punto medio entre las tendencias que sentaron las bases históricas e historiográficas de la música en Rusia durante la segunda mitad del siglo XIX. En él, no sólo se conjugaron distintas nociones en torno al arte musical, sino que también, con sus memorias, reprodujo el discurso historiográfico genealógico, enfocando su atención en la antagónica generación de los Rubinstein y “los cinco”, a la cual pertenecía.¹²⁶ Más importante que lo anterior es notar el periodo que cubre su narración, desde su nacimiento, en 1844, hasta el presente en que se hallaba recordando cada detalle, en 1906, un par de años antes de su muerte. Su mirada, posada en el umbral que daba paso al siglo XX, era la de alguien que narraba seis décadas de vida, entre las cuales tuvo noticia del nacimiento de la música rusa en la “vie musicale”,¹²⁷ la llegada de influencias extranjeras –como Wagner– ante los oídos del público ruso, el rechazo por este último de obras tanto suyas como ajenas, etcétera. Su vida y carrera ya habían caminado un enorme tramo y se habían erguido de tal modo que sus expectativas no podrían ser las mismas que tenía al llegar al círculo de Balakirev con 17 años de edad. *La música representaba cada vez más.*

Entre sus primeros capítulos expone la opinión que se tenía acerca de ciertos músicos a partir de los criterios que predominaban en el grupo de “los cinco”, al que apenas estaba siendo incluido. “A Mozart y Haydn se les tenía por anticuados e inocentes, diciendo que Bach era petrificación musical, alma inmovible de matemático que compuso música a manera de una máquina”.¹²⁸ No sólo había cierta resistencia a la apreciación de composiciones de artistas germanos, sino que también se

¹²⁶ En *Mi vida y mi obra*, Kórsakov narra el panorama general de la música con algo de detalle, sobre todo al hablar acerca del proceso de composición de las obras, primero bajo el ojo de Balakirev y, luego, con su paulatino alejamiento.

¹²⁷ En su misma obra refleja, incluso, que la concepción de “los cinco” fue un proceso que empezó con la autodenominación del grupo como “Tropel poderoso”; tiempo después, ante la mirada de los franceses se les conocería como “les cinq” que, de este modo, “fueron reconocidos más tarde como principales representantes de la vida musical rusa”, *ibid.*, pp. 202-203.

¹²⁸ *Íbid.*, pp. 23-24. Si bien estas son palabras citadas de las memorias de Kórsakov, no hacen referencia directa a su opinión personal en la época, más bien se trata del criterio de los músicos más experimentados, como Balakirev, que marcaban los lineamientos del gusto e interés artístico musical en su círculo.

muestra el desagrado por los músicos empeñados en el desarrollo teórico del lenguaje musical. La referencia calificativa a Bach como “máquina” e “inconmovible” expone una dicotomía que asignaba a las personalidades un modo de ser y percibir el sentido de la música.

En ese mismo tenor, A. Rubinstein (1829-1994) enunciaba que la obra de arte era “toda aquella en la que el elemento científico deja de ocupar el primer lugar y en la que se manifiesta un estado de ánimo”.¹²⁹ La relación entre una afirmación y otra se hace evidente de manera casi inmediata, un “alma inconmovible” sería incapaz de expresar un “estado de ánimo”; aunado a ello, el “elemento científico”, asociable a la “máquina”, al “matemático”, anularían toda posibilidad de conmoción. Las enunciaciones vienen, cada cual, de los polos que habían sido descritos en la genealogía como antagónicos; esto pone al descubierto que, si bien no había una relación cercana entre los músicos de la misma generación, existían nociones semejantes, al menos en un plano aparente, acerca de lo que debía ser y hacer a la música.

Este punto requiere una precisión. El lugar desde el cual se expresa cada uno de los sujetos antes citados es completamente distinto. Rubinstein tiene la intención de presentar algunos problemas que concernían al arte musical a partir de la exposición de sus juicios en torno a personalidades, obras y periodos reconocidos. Kórsakov, en cambio, procura un recuento de su propia vida y las obras que compuso, además de otras que marcaron su dirección; es decir que las palabras antes citadas son un recuerdo de la opinión que cundía dentro de su grupo, tras más de cuarenta años. Si bien parece que se añade un toque de complejidad con esto, hay que tomar en cuenta que, aunque se trate de un recuerdo, la enunciación ha sido hecha en el presente de la escritura de la biografía y no en el presente del recuerdo; aunque hubiesen sido utilizadas las mismas o diferentes palabras en el pasado al que se refiere Kórsakov; lo que importa es el empleo, en ese presente de principios del siglo XX, de los conceptos y las asociaciones semánticas que hace evidentes.

¹²⁹ En Rubinstein, *op. cit.*, p. 22.

Seguido de lo anterior, es de primordial importancia notar que a Bach se le suele reconocer por la consolidación del sistema bien temperado,¹³⁰ o sea que delineó los parámetros de la tonalidad moderna con los que se edificó la academia musical europea que más tarde llegaría al suelo ruso. De este modo, puede explicarse que el juicio en torno a Bach desde la perspectiva del *Kruzhok* se asocie a la academia sin que, por ello, las opiniones surgidas desde la trinchera académica fueran del todo disonantes con los elementos que debían calificar la “obra de arte”, como la había descrito Rubinstein, y como se concebía entre el círculo de Balakirev.

La conceptualización de los caminos polarizados que había tomado la música, entre lo mecánico y lo anímico, era un problema que no sólo se posaba sobre este arte. Al menos, así denunciaba el famosísimo Lev Tolstoi (1828-1910) en un texto intitulado *¿Qué es el arte?* (1897), en el cual se encargó de reunir distintas posturas acerca de lo que había definido al arte para intentar justificar todo el trabajo que suponía la realización de una obra, más allá del esfuerzo de su creador.¹³¹ Rechaza, de igual forma que enunciaba Kórsakov al recordar la opinión de “los cinco”, la tendencia a la “petrificación musical” que surgía de la sistematización y profesionalización de la música. “[...] Toda la teoría de la música es una repetición de los métodos de que se han servido los músicos célebres. En cuanto a la ejecución musical, se convierte cada vez más en mecánica y semejante a la de un autómeta”.¹³²

Aquí es preciso detenerse. En una investigación que se mueve entre los laberintos del concepto y, por consiguiente, de la semántica, se corre un enorme riesgo de asumir asociaciones que no necesariamente existen. Los presupuestos del investigador también deben ser puestos a examen para, entonces, poder cotejar y hacer afirmaciones acerca de los conceptos y las redes de significación que exceden su experiencia presente. Si bien, parece casi indiscutible la relación consecuente entre lo profesional, lo maquinal, lo mecánico, el autómeta, en contraposición a lo anímico y la capacidad de conmoción; hay

¹³⁰ Aunque a él anteceden y rodean varios compositores importantes que permitieron la definición del sistema tonal, su figura es un referente simbólico del cambio de épocas, sobre todo gracias a su *Clave bien temperado* (*Das wohltemperierte Klavier*), en dos tomos: el primero de 1722 y el segundo de 1744.

¹³¹ Esto último responde a una visión con tintes materialistas que atraviesan sus líneas, las cuales parten de la premisa de que “millones y millones de jornadas de trabajo son necesarias para facilitar la producción de obras igualmente incomprensibles”, en Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, Maxtor, Valladolid, 2012, p. 101.

¹³² *Ibid.*, p.139.

que encontrar el nodo que une cada una de estas frecuencias dentro de una misma armonía semántica.

Una de las particularidades de la actividad musical es su naturaleza escénica, es decir de manifestación en la fugacidad del instante. Hoy, en el siglo XXI, es cercana la posibilidad de reproducción de una misma cinta incontable cantidad de veces, sin embargo, cuando este tipo de tecnología aún no alcanzaba un alto nivel de desarrollo y vulgarización, la experiencia de la música se atenía a la puesta en escena, a la “ejecución”. Antes de la consolidación del lenguaje musical mediante tratados, que después permitirían la concepción de escuelas profesionales de este arte, la técnica era más bien intuitiva que reglamentada. Si no se tenía conocimiento de la jerga teórica, la práctica y la ejecución resultaban ser lo fundamental de la actividad musical. Una vez puestos sobre el papel los diferentes criterios que condicionarían no sólo el valor sino también, por consecuencia, el gusto por las obras, se restaría importancia al momento de ejecución y su experiencia. La escritura y uso de métodos y manuales implicaba un cierto sentido de preservación de conocimientos contruidos para facilitar su acercamiento a generaciones venideras. Entre los objetivos, por ejemplo, de Kórsakov al elaborar su *Tratado práctico de armonía*, se hallaba el de generar un recurso para la enseñanza “en las academias musicales” e, incluso, la “autoenseñanza”.¹³³ Con este tipo de publicaciones, era casi inevitable que los centros profesionales pusieran mayor empeño en el apego a la técnica y la teoría que se iba “petrificando” en forma de manuales y métodos.

Así, se explica y se comprende cómo devino posible la asociación de la “técnica”, el “método”, la “profesión”, etc., al mundo del quehacer musical;¹³⁴ de este modo, y sólo

¹³³ Véase Rimsky-Kórsakov, *Tratado práctico de armonía*, Ricordi, Milano, 1923, p. VI. El *Tratado práctico de armonía* fue concebido como guía de enseñanza de la materia armónica. En él se aprecia, en principio, una suerte de glosario ejemplificado de los distintos elementos que componían el lenguaje del músico hacia 1886. Más adelante se trata de un reglamento que expone bajo qué condiciones era permisible la yuxtaposición y manejo de los sonidos (armonía y modulación).

¹³⁴ Si bien, las líneas precedentes han sido breves, sólo han tenido como objetivo mostrar concisamente el camino de emergencia de ciertos conceptos a partir de la institucionalización. Esto, en relación con las propuestas de Cornelius Castoriadis respecto a la necesidad de comprensión de las instituciones –entiéndase también conceptos– a partir de dos células: lo instituido y lo instituyente; ambos interdependientes y condicionantes entre sí. Véase la explicación de Martín Retamozo en “Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social”, *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 51(206), 69-91, en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-19182009000200004&lng=es&tlnq=es; [consultado por última vez: 01 de junio de 2020]. Aunque el

entonces, podría ser concebible la crítica a la predominancia de estos elementos que antes no habían sido articulados de manera expresa en su relación con el mundo de la música.¹³⁵

Más aún, es imperativo señalar que, previo a su anexión al ámbito musical, las nociones antes referidas estaban cargadas con la posibilidad de evidenciar la ausencia de vida. La pluma de E.T.A. Hoffmann es ejemplar al respecto cuando, al escribir *El hombre de arena* (*Der sandmann*), incluye una escena en la que Olympia, autómata que ha sido presentada como hija del profesor Spalanzani, realiza un número musical de gran precisión técnica. Lo importante es el momento en que Siegmund describe la percepción que se tuvo de esa presentación musical de Olympia; aquél expone la incomodidad compartida por todos los que presenciaron el acto ante la manera maquinal de tocar, cantar y bailar de la mujer cuyos movimientos parecían realizados mediante un mecanismo de engranajes. Si bien las traducciones del cuento varían, nunca falta la constante que alude a la inquietud generada por Olympia con sus espectadores al dar esa apariencia ambivalente de un ser vivo a quien la vida le es ajena. Un cuerpo mecánico que se delata en sus movimientos, actitudes y, sobre todo, en el vacío de su mirada.

Así, la contraposición entre lo mecánico y lo anímico se clarifica; lo primero se asocia a la autómata que por principio de negatividad refleja lo segundo. El alma, la conmoción y emoción son cosas de las que carece aquel cuerpo mecanizado cuya exactitud técnica le descubre ante el público que la percibe con desagrado.¹³⁶ Incluso, en la ópera *Los cuentos de Hoffmann* de Offenbach (1819-1880),¹³⁷ que incluye este

enfoque, tanto de Retamozo como de Castoriadis, es con miras a un análisis estrictamente político, aquí funciona como medio explicativo de la relación entre los planos institucionales y conceptuales.

¹³⁵ Al menos esto aplica para el caso de Rusia, en que la academización ocurrió hacia los sesenta. Si bien existía música eclesiástica y popular, no era posible concebir que los elementos mencionados fueran dignos de problematización y crítica antes de la profesionalización musical.

¹³⁶ Es significativo que Nathanael, quien se ha enamorado de Olympia y único sujeto que ha percibido positivamente su ejecución musical, haya sufrido antes una distorsión de la mirada por obra de Coppelius. Con ello puede ponerse a discusión la cuestión del gusto y las posibilidades de alteración del mismo como parte de la experiencia artística.

¹³⁷ Esta ópera no fue terminada en su totalidad sino hasta la muerte de Offenbach quien había dejado el bosquejo melódico y armónico –no olvidemos que la práctica colaborativa entre compositores era algo común, sobre todo cuando las piezas quedaban inconclusas–; sin embargo, el aria que corresponde a Olympia, fue de los pocos números que pudo terminar de orquestar. Véase Mariela Cvetic, “Das unheimliche and women: the case of *The tales of Hoffmann*”, *New sound: international magazine of music*,

relato, el empleo de los recursos musicales en las distintas interpretaciones de la escena indicada, e incluso, el empleo de un aria para el propósito de esta representación, procuran contrastar el virtuosismo técnico frente al dramatismo melódico del resto de la obra.¹³⁸

En este punto, parece adecuado retomar el hilo que dejamos pendiente de las palabras de Tolstoi antes de recorrer esta pequeña pero necesaria desviación. Su denuncia no sólo iba dirigida hacia los ejecutantes sino también hacia los compositores que se habían valido de los métodos durante generaciones. La sensación de que la música estaba perdiendo su cualidad se reflejó, no sólo en la obra de Tolstoi –que, por su naturaleza, no podía dejar de tocar el tema–, sino también entre las líneas de Kórsakov y Rubinstein que ya han sido citadas.

De la enunciación de Kórsakov hay que recalcar que se trata de un recuerdo de 1861, relatado hacia 1906; es decir que revela la latencia del problema desde su origen hasta el momento en que pudo ser explícitamente enunciado e indagado. En el fragmento citado de Kórsakov, éste se refiere a los comentarios, desde la perspectiva de Balakirev y su círculo, acerca de la manera de apreciación de algunas obras y artistas, sin embargo, su intención no era exponer de manera directa los criterios que hacían al arte, a diferencia de Tolstoi que sí se proponía problematizar los lindes que la definían. Algo que tampoco se presenta del todo compatible con las intenciones de estos dos personajes, son las palabras de Rubinstein que, si bien coloca de entrada una definición tajante de lo que él llamaba “obra de arte”, el sentido de todo su texto tiende a ser de índole casi divulgativa. No obstante, lo que aquí se intenta rescatar es el hecho de que, a todos ellos, atravesaba la *experiencia de la música* en su modo mecánico y, no sólo eso, sino que era justo en ese punto en donde se ubicaba la *crítica* y denuncia de lo que no debería formar parte del quehacer musical. Cada uno, desde su trinchera, demostró la aversión tenida hacia la concepción de una música que, aunque pudiese tener

núm. 46, octubre 2015, pp. 65-75. Por otro lado, sobre el mismo cuento se escribió uno de los ballets más representativos de la historia, a saber, *Coppelia*.

¹³⁸ Respecto al aria como recurso de expresión musical, Kofi lo ha señalado como uno de los tópicos más comunes de la música del siglo XIX. Desde una perspectiva semiótico musical cobra sentido que el aria sea empleada como signo de la capacidad de conmoción, la cual, a partir de los recursos interpretativos de la misma que parten de un principio de negatividad, deviene símbolo del automatismo del personaje. Véase Kofi Agawu, *Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music*, 1991, Princeton Legacy Library, New Jersey, 2016, 150 p.

enormes virtudes técnicas, adoleciera de la capacidad de expresión anímica. La precisión que cabe hacer aquí, es que cada quien tenía una intención distinta al momento de exponer esa postura, pero mantenían puntos de referencia compatibles en los espacios de experiencia personales. Este último detalle será retomado un poco más adelante.

Ahora bien, en la escritura historiográfica también se hacen presentes estos parámetros de valoración musical, pues con ello se buscaba justificar la presencia de artistas y obras dentro del relato acerca del desarrollo histórico musical ruso. Si bien, los textos de esta índole, a los que se ha hecho referencia en el apartado anterior, datan de diferentes décadas, comparten y externan de una u otra forma una posición consonante con la concepción de la música a partir de su poder de conmoción anímico. En ese tenor, Cui decía acerca de Dargomijski “el compositor vocal por excelencia” que, “Inspirándose como dramaturgo en la verdad absoluta, en ella encuentra el don de conmover profundamente el alma”.¹³⁹ Al calificarlo como un “don”, niega la posibilidad de que a todo compositor le sea dada la cualidad expresiva, o de conmoción, y es así como respalda el valor del músico –Dargomijski en este caso– como parte referencial de su relato. Por otra parte, su consideración implica, necesariamente, la participación de la audiencia, un público al cual se pueda conmover o expresar algo *mediante* su obra. Si bien, Cui está explorando una historia en que la autoría adquiere importancia, no es adecuado reducir el atributo expresivo a las obras que se han reconocido como pertenecientes a determinada pluma; Youssouppoff también, al hablar de los cantos eclesiásticos, valora la capacidad de “afectación” pero, además, hace un señalamiento que merece un poco más de atención: “Nous sommes convaincu que le chant n’affecte pas les esprits seulement en vertu de son caractère, mais plutôt par suite de la disposition naturelle où se trouve l’humanité dans des circonstances et à une époque données”.¹⁴⁰ La obra, en este caso posee una potencia de afectación o conmoción más que un poder realizable en todo momento; su capacidad expresiva está condicionada, según Youssouppoff, por la disposición o estado de cosas del momento. Esta concepción de la historicidad en

¹³⁹ En Cui, *op. cit.*, p. 64.

¹⁴⁰ En Youssouppoff, *op. cit.*, p. 41.

relación con la obra de arte,¹⁴¹ da pauta a la reflexión respecto a su caducidad o, por el contrario, su valor absoluto, ya sea desde la mirada del espectador, ya desde la del creador. En esta misma sintonía, Soubies afirmaba que:

[...] Toutes les fois qu'il se produit un événement intellectuel ou esthétique imprévu et de quelque importance, il s'en surt nécessairement un certain trouble, une sorte de désarroi. Les bonnes gens qui vivaient sur des vieilles recettes sont étornés en voyant que le public ne veut plus de leurs formules encore valables [...]¹⁴²

Esta última cita pone en relación clara la percepción del público, respecto a las obras, y la disposición de las condiciones históricas que se proponen como cualquier “événement intellectuel ou esthétique”; con ello, también se critica la subyugación del proceso creativo a la reproducción de meras “fórmulas”. Así, el cuestionamiento respecto a la vigencia o caducidad de las creaciones artísticas adquiere mucha mayor fuerza y, además, la posibilidad de definición de la música y la obra se traslada a un plano de profunda historicidad, es decir, como una forma del experimentar lo histórico y lo musical. El poder de conmoción no sólo se presenta como el polo opuesto del desbordamiento mecánico y técnico, sino que también cambia de acuerdo a la experiencia histórica que el compositor y el público hayan logrado concebir.

En paralelo a estas líneas, Rubinstein decía que “La música no es la expresión inmediata de los acontecimientos, sino más a menudo, el eco de ellos”,¹⁴³ lo cual implica no sólo poner en relación a la música con la historia sino, igualmente, dibujar un desplazamiento respecto al acontecer de la primera en función del de la segunda. Parece pues, que la música está sustraída del mundo y, de cierta forma, atrasada en razón de su curso.

Con lo anterior se pretende clarificar la cuestión que hace del concepto de la música una actividad que ha de afectar el alma y que, por el contrario, no debe atenerse a la reproducción de fórmulas que sigan una misma dirección usando como guía métodos y técnicas petrificantes del arte musical. El problema adquiere cuerpo al enredarse con la concepción que dota de historicidad a los medios que posibilitan la afectación anímica.

¹⁴¹ La historicidad, entendida aquí, funciona a partir de su ser una experiencia asignada, conscientemente, a lo histórico; es decir que se le otorga un fin, un sentido o una dirección. Véase la introducción.

¹⁴² En Soubies, *op. cit.*, p.41.

¹⁴³ En Rubinstein, *op. cit.*, p. 27.

Ahora bien, más importante que lo antes dicho es notar que, aunque entre los distintos textos a los que se ha aludido se revelen criterios y consideraciones que se mueven dentro de un mismo campo de discusión en torno a lo que valida a una obra de arte, la intencionalidad de cada enunciación es diferente y, por lo tanto, la experiencia desde la cual se expresan no es completamente la misma, aun cuando parezcan moverse dentro de los mismos espacios semánticos.

En los textos historiográficos o, incluso, en el autobiográfico de Kórsakov, no se expone de manera explícita la interrogación sobre lo que es una obra; en forma de comentarios o impresiones acerca del efecto o percepción de las obras o artistas de quienes se encuentren hablando, develan su propia concepción de lo que concierne a la obra, particularmente, musical. Notar que es con Tolstoi o Rubinstein el *momento* del concepto en que la problematización de la definición del arte se enuncia y se articula, es precisamente lo que nos permite hablar de un cambio de experiencia respecto a la obra y, específicamente respecto al arte musical.¹⁴⁴ La intención de estos personajes era más bien indagatoria, cuestión que es más visible u obvia en el caso de Tolstoi, quien al dedicar un ensayo entero a la pregunta de *¿Qué es el arte?*, pone el dedo sobre los problemas que en otros escritos se habían señalado sólo al margen. Por supuesto, hay que considerar que él no se dedicaba estrictamente a la música como sí los autores de los demás escritos empleados en los párrafos precedentes.¹⁴⁵ De lo anterior podrían surgir interrogantes al hablar de un cambio de experiencia, y más si se toma en cuenta

¹⁴⁴ No hay que olvidar que cuando aquí se habla de un *momento* del concepto, es a partir de las indagaciones hegelianas en torno a la ciencia de la realización de la consciencia. “En efecto, la mediación [enunciación] no es sino la igualdad consigo misma en movimiento o la reflexión en sí misma, el momento del yo que es para sí la pura negatividad o, reducida a su abstracción pura, el simple devenir [...] Es ella la que hace de lo verdadero un resultado, a la vez que supera esta contraposición entre lo verdadero y su devenir, pues este devenir es igualmente simple y, por tanto, no se distingue de la forma de lo verdadero, consistente en mostrarse como simple en el resultado; es, mejor dicho, cabalmente este haber retornado a la simplicidad. Si es cierto que el embrión es en sí un ser humano, no lo es, sin embargo, para sí; para sí el ser humano sólo lo es en cuanto razón cultivada que se ha hecho a sí misma lo que es en sí. En esto y solamente en esto reside su realidad. Pero este resultado es de por sí simple inmediatez pues es la libertad autoconsciente y basada en sí misma y que, en vez de dejar a un lado y abandonar. la contraposición, se ha reconciliado con ella”, en G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces, FCE, México, 1966, p. 17.

¹⁴⁵ Entre músicos y críticos musicales, son los que siempre presentan mayor interés en la consolidación de estudios en torno a su arte, probablemente por la dificultad de acercamiento a su lenguaje específico. Algo peculiar, sin embargo, que se halla entre las consideraciones de Tolstoi es el lugar especial que otorga a la música entre las demás artes, por ejemplo, al hablar de “[la forma de] arte universal, que expresa sentimientos asequibles a todo el mundo, puede expresarse en la literatura, la pintura, la escultura, el baile y la arquitectura, y particularmente en la música”, en Tolstoi, *op. cit.*, p. 86.

la ubicación cronológica de cada uno de ellos. Sin embargo, hay varios puntos sobre los cuales llamar la atención. Primero, como ya ha sido señalado al inicio de esta investigación, la experiencia no es una cosa homogénea que suceda en eslabones sucesivos ni lineales. Segundo, la geografía es también un elemento que se imbrica con los hilos de aquella. Tercero, y último, el cambio de experiencia aún no se expone más allá de unos cuantos primeros atisbos. Todo lo anterior no es más que el levantamiento de los cimientos que dan estructura a lo que más tarde será transformado mediante las enunciaciones y cuestionamientos claros respecto a lo que hace a la música.

Mientras, la historicidad¹⁴⁶ parece haber tomado un papel protagónico al momento de pensar las posibilidades de manifestación musical. Vale la pena, entonces, preguntar acerca de las repercusiones o, más bien, las implicaciones de esta concepción. Pensar que el arte, la música en particular, tiene una potencia de expresión que no es absoluta, es decir, que no es válida bajo toda circunstancia, es hacer de ella un producto histórico que, a la vez, depende de la disposición de la audiencia.¹⁴⁷ El relacionamiento de compositor y público *mediante* la obra es precisamente lo que se pone en cuestión con esta perspectiva. De ahí que la capacidad de conmoción fuese uno de los rasgos de mayor importancia al momento de juzgar a los compositores. Así, la distinción temporal entre creador y oyente se volvía un asunto de primordial interés. Si no se compartían las condiciones, ¿cómo era posible que algunas obras mantuviesen el poder de afectación y conmoción de las almas?

¹⁴⁶ Véase la nota 141.

¹⁴⁷ El público es un asunto también importante ya que la puesta en escena de óperas y demás piezas musicales no era algo a lo que cualquier persona pudiera acceder bajo el imperio aún zarista. Por ejemplo, Kórsakov se quejaba de aquellos que fueron por primera vez a escuchar su ópera *Mlada* con estas palabras: “El público del abono soñoliento y cursi, adverso a todo Arte, va al teatro a exhibirse, a charlar de todo menos de música, y ¡claro! Se aburría con mi ópera”, en Kórsakov, *op. cit.*, p. 231. Esto va en consonancia con otros fragmentos de su relato en donde denunciaba la falta de una educación musical y una cerrazón respecto a los valores estéticos aceptables.

I.IV DEL SENTIDO DEL ARTE Y DE LA MÚSICA EN LA HISTORIA (Recapitulación y conclusiones de la parte primera)

¿Acaso importa algo más que durante cuánto tiempo los oídos son tocados por los sonidos?

San Agustín

En las secciones anteriores se han explorado algunos puntos fundamentales para el acercamiento al mundo de la música rusa durante la segunda mitad del siglo XIX; si bien, aparentan no tener una conexión entre sí y, aunque su relación no sea inmediata, será su clarificación a lo que las siguientes líneas se destinen.

Por un lado, se ha intentado desglosar la manera en que la música rusa fue entrando a la historia compartida con occidente, sin perder por eso sus particularidades. Se mostró que había expectativas respecto a las capacidades que se vislumbraban entre los compositores de la escuela rusa –aunque no fuesen homogéneas – quienes tenían sus propias tendencias creativas y representaron las líneas hereditarias para las generaciones sucesivas, de lo cual se encargó principalmente la historiografía musical. Por otro lado, la manera en que se concebía, juzgaba y experienciaba la música se basaba en ciertas premisas que ya han sido expuestas. Este arte, además, solía considerarse en función de una muy extraña relación con el curso del resto del mundo, como si estuviese desfasado de la realidad lo cual, hay que enfatizar, no se reducía a la música rusa. Casi siempre que se hablaba de arte o música como un fenómeno no específico, se deslindaba de toda marca nacional o temporal, es decir que se le consideraba casi como una entidad metafísica que, sin embargo, podía manifestarse en diversas formas según las condiciones históricas.

La música era pensada como una cosa que, invariablemente, necesitaba de compositores, intérpretes, espacios y públicos para su realización y valoración. La disposición de todo ello pocas veces ocurría de manera armónica. Hay que pensar que la música rusa no podía evitar enfrentarse a este tipo de consideraciones. A ésta también se la describía de acuerdo a los parámetros dominantes que –como se refirió respecto a Dargomijski– también servían dentro de los discursos escriturarios, para justificar su mención. En ocasiones se hacía sólo una breve alusión a músicos de menor fama sin

perder de vista los criterios valorativos; esto ocurre, por ejemplo, cuando Cui habla sobre una de las óperas de Serov¹⁴⁸ que “Aunque desprovisto a veces de interés musical, tiene tal justeza descriptiva que el oyente se pone fácilmente a tono con el lugar y los episodios que se desarrollan ante sus ojos”.¹⁴⁹ La reacción de la audiencia es tomada, en este caso, como un elemento positivo al “ponerse a tono” con lo que el compositor proponía escenificar o “desarrollar ante sus ojos”. Con ello se pretendía indicar que el público se veía envuelto en una atmósfera lograda por la capacidad “descriptiva” del compositor.¹⁵⁰ De esto, se desprende un problema que está emparentado con lo anterior y se dirige hacia el modo de realización de la sintonía, entre compositor y oyente, por *medio* de la obra. Aquí es necesario voltear de nuevo hacia la experiencia de la conciencia para poder indagar en las temporalidades implicadas en la ejecución de una obra musical.

¿Cómo se lo diría? La música hace que me olvide de mí mismo, de mi situación real, me traslada a otra situación, que no es la mía: bajo el efecto de la música, me parece que siento lo que no siento en realidad, que comprendo lo que no comprendo y que puedo hacer lo que no puedo [...] Ella, la música, me traslada al instante y directamente al estado espiritual en que se hallaba la persona que la había escrito. Me fundo con su alma y me traslado junto a ella de un estado de ánimo a otro, pero por qué me traslado, no sabría decirlo.¹⁵¹

Aunque las líneas anteriores pertenecen a un texto literario, no se puede descartar la manera en que Tolstoi, de nuevo, expresa una posible experiencia respecto a la música bajo la premisa de que, ante todo, la obra ha de tener un efecto sobre el alma. Lo importante, y que entra en relación directa con la experiencia del tiempo y su concepto –o la realización de la conciencia–, es el señalamiento de la sensación de “traslación” y “olvido de la situación real” ante la ejecución de la *Sonata a Kreutzer*. Es algo que empata

¹⁴⁸ A Alexander N. Serov (1820-1871) se le conocía más por su crítica musical que por sus propias obras. No debe confundirse con el pianista Nicholas Serov nacido a principios del siglo pasado.

¹⁴⁹ Cui, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵⁰ Podría abogarse que la descripción no es algo dado a la música por carecer de palabras o imágenes visuales fácilmente identificables para un oído no entrenado. Sin embargo, las piezas llamadas “programáticas” eran parte de una larga tradición en que se había consolidado –de manera no explícita– el uso de ciertos recursos musicales para enfatizar el sentido del discurso y la descripción de los eventos. Beethoven y su sexta sinfonía (pastoral) son ejemplo de la depuración y la búsqueda de creación de imágenes mediante la música, sobre todo, considerando que se trata de una sinfonía, por lo tanto, está hecha para la predominancia de instrumentos y no de voces. Otro ejemplo tardío de esta tradición podría verse reflejada en los “motivos” que usaba Wagner para representar personalidades. Respecto a la relación temprana entre retórica y música véase Allan Atlas (ed.), *Antología de la música del Renacimiento*, Akal, Madrid, 2002.

¹⁵¹ En Tolstoi, *Sonata a Kreutzer* [1889], Acantilado, Barcelona, 2033, pp. 127-128.

con el “ponerse a tono” que señalaba Cui respecto a la ópera de Serov o, incluso, aunque de manera menos directa, con la definición que daba Rubinstein de la obra de arte como aquella en la que se ha de manifestar “un estado de ánimo”. El punto de conexión se halla en la ejecución de la pieza, en su realización, en su duración. La expresión del estado anímico sólo puede ser dada cuando la propia música se manifiesta, al igual que el olvido, la puesta a tono, la traslación, sólo pueden ocurrir en el momento de ejecución, de escucha de la obra musical. A eso hay que añadirle que el intérprete sea también alguien capaz de hacer presente lo que el compositor deseaba. “¿Por qué los críticos están generalmente contra los virtuosos y los tratan con tanto desdén? Se alzan contra aquellos para quienes la virtuosidad es un *fin* y no un *medio*”.¹⁵² El músico virtuoso, como ya se había visto anteriormente, es aquél que se apega a lo técnico casi como un autómatas, con él, el *fin* de la ejecución está en lograr reproducir la partitura como una máquina; así, la expresividad, la conmoción, se desvanecen de su horizonte. En cambio, para aquél que considera el virtuosismo como un *medio* es porque ha permitido que “el elemento científico”¹⁵³ pase a un segundo plano y, así, logre la sintonización entre compositor y oyente.¹⁵⁴

Con esto se apunta a que, la concepción de la obra como un fenómeno que se manifiesta en las temporalidades y condiciones particulares de cada momento de realización de una obra musical, además de su carga de historicidad, no puede deslindarse de la crítica a la tendencia que sólo reproducía técnicas y métodos ausentes de todo sentido anímico. Al virtuosismo y el exceso de tecnicidad, si bien no se puede

¹⁵² Rubinstein, *op. cit.*, p. 75. Las cursivas son mías. Hay que tener en cuenta que la pregunta de Rubinstein no es la misma que da pie a la problematización de si el arte es un medio o un fin en sí mismo; ese cuestionamiento lo abordaría Pléjanov varios años después en sus interrogaciones sobre *El arte y la vida social* en donde pone a discusión las premisas que sostiene, por una parte, la “concepción utilitaria del arte” y, por otra, la tendencia al “arte por el arte”.

¹⁵³ Véase la nota 128.

¹⁵⁴ Se añade, incluso, la reflexión respecto a la manera en que el intérprete puede modificar el sentido original de la obra como puede percibirse en las siguientes líneas de Chernyshevski, dedicadas al momento en que una joven de campo –no músico profesional– cantaba una pieza francesa: “La canción era enérgica, y su melodía, muy viva. Había en ella dos o tres notas tristes, pero quedaban disimuladas por la rotundidad del motivo. Así, las notas parecían perderse en el estribillo y en toda la estrofa final. O por lo menos, bien camufladas, debían desaparecer. De hecho, habrían desaparecido si la joven tuviese otro estado de ánimo. Pero esas pocas notas tristes resonaron aún más fuerte que las demás. La muchacha parecía estremecerse al percibirlo: bajaba la voz en los sonidos tristes y cantaba con más fuerza las notas alegres. Pero volvió a dejarse llevar por sus pensamientos, que se impusieron a la canción, y de nuevo los sonidos tristes prevalecieron”, en Chernyshevski, *¿Qué hacer?*, Akal, Madrid, 2019, p.32.

negar su existencia y realización dentro de una dimensión temporal-histórica específica e, incluso, justificarla bajo ese marco, se adjudica la no-posibilidad de expresión y, por ende, de traslación al espacio o estado de ánimo del compositor. Es importante señalar que, más allá de esas características negativas respecto al ejecutante virtuoso, no siempre se desdeñará su trabajo ya que también se considera parte importante de todo el cuerpo musical.

- ¿Y qué influencia ha podido tener ese virtuosismo sobre la marcha del arte musical?
- Siempre ha tenido influencia sobre la composición misma; enriqueció la paleta del músico y amplió sus horizontes. Se puede decir en cierto modo que la composición recibe su impulso del virtuosismo y que a su vez reacciona sobre él.¹⁵⁵

La música, vista así, da lugar a una experiencia muy particular de la obra que se mueve entre las capas del tiempo. El arte musical posibilita que se vuelva a hacer presente –re-presentar– lo que al compositor le era originalmente presente en ese pasado en el que se hallaba componiendo la pieza.¹⁵⁶ Y, aunque se tratan de puntos compartidos entre los autores que han sido citados a lo largo de esta primera parte, no les corresponde la pregunta acerca de esa particularidad de manera explícita sino sólo la enunciación aislada de su experiencia.

El tiempo y la música se convierten en aliados que, además tienen un alcance expresamente histórico al considerar las “escuelas” nacionales como portadoras, en su música, de las propiedades del suelo en que brotaron. Como se señaló páginas arriba, la música rusa era producto de todo un pasado occidental que había sido adaptado por los rusos de tal forma que ahí se expresaba la ruseidad *mediante* los parámetros europeizantes. Además, con ello, las expectativas del rumbo que habría de seguir la vida musical en general, ya no sólo se circunscribía al espacio europeo, sino que se abría la posibilidad de que el futuro recayera sobre los hombros de la emergente escuela rusa.

¹⁵⁵ En Rubinstein, *op. cit.*, p. 74. En estas palabras también es notoria una consciencia histórica respecto al modo en que se ha consolidado la música y la interdependencia de los distintos partícipes de ésta.

¹⁵⁶ El uso de gerundio y repetición de palabras no deben ser tomados como errores escriturarios de esta investigación, se trata de una forma de hacer notar que la composición –y cualquier tipo de creación artística– no ocurre sólo en un momento o un bloque, sino que se trata de un proceso prolongado, con pausas, correcciones, expansiones, y demás tipo de cambios que, de hecho, hacen al “estado de ánimo” del compositor una cuestión aún más compleja de lo que se planteaba entre las líneas que han sido desarrolladas.

La academización del arte musical en Rusia, si bien generó discusiones y críticas al empeño por el perfeccionamiento técnico, también logró que se la incluyera como parte de un discurso histórico occidental que se ampliaba sin dejar sus tendencias dominantes.¹⁵⁷ Más tarde, esto cambiaría. Los compositores comenzarían a abrirse más al mundo al presentar nuevas formas de ser de la música y obstinándose en llevar los límites de ésta, más allá de lo que la tradición institucional habría podido concebir antes de su consolidación. Las generaciones de músicos que sucedieron a las historiografías citadas en secciones anteriores, se encargaron de explorar y preguntar acerca de problemas que a sus predecesores no podían haberles sido concebibles. Incluso, eso permitió la continuación de la escritura historiográfica de la música rusa –ya no sólo bajo pluma francesa– como lo indican las siguientes líneas:

Because the contemporary Russian composer is by way of usurping the established prerogative of the French musician, that of seeking a new harmonic basis, and because the names of Scriabin and Stravinsky are associated chiefly with attempts to break down all the formalistic barriers, there is a danger that the music of the founders of the Russian school will come to be regarded as old-fashioned and will be relegated to the category of the archival before the intelligence as to the actual initiation of that school and of its influence has been chronicled in such shape as will allow of ready access to the general musical public.¹⁵⁸

Nuevos nombres, Scriabin y Stravinsky, ya comenzaban a ser referentes de la genealogía que, sin embargo, iba perdiendo la concepción de continuidad en razón de sus predecesores ya que, a los nuevos personajes, se les presentaba como aquellos que pretendían romper con el formalismo imperante y, por ende, significaban un riesgo a futuro respecto al reconocimiento de la labor que fue necesaria previa a sus tentativas. Es innegable que entonces se experimentaba una sensación de ruptura entre generaciones con lo cual se podría iniciar la enunciación de una historiografía diferente

¹⁵⁷ Este discurso, como se habrá visto, tenía raíces principalmente francesas, incluso, así lo reconoce el inglés Montagu-Nathan en la segunda década del siglo XX al escribir una obra historiográfica de la música rusa. “The circumstances of its earlier discovery by France is perhaps due, to some extent, to the fact that there is a literature of the subject in the language of that country [...]” en Montagu-Nathan, *A history of Russian music*, W. Reeves, Londres, 1914, p. 2.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 3.

respecto a la música rusa, la cual ya había tenido cierto tiempo de presencia dentro de la vida musical.¹⁵⁹

Es importante tomar en cuenta el hecho de que la inclusión de ciertos compositores dentro de una narración historiográfica dependía de la importancia que tuvieran dentro de las críticas periódicas. Montagu-Nathan escribe tan sólo unos meses después del escandaloso estreno de *Le sacre du printemps*, en París, que colocó a Stravinsky como un “revolucionario”, además de estar asociado con el ya conocido nombre de Diágilev y sus ballets rusos.¹⁶⁰

La pregunta sobre el sentido del arte se mantendría viva con las diversas manifestaciones de vanguardia, no sólo en el plano musical. De estos cuestionamientos, se desprendería la crítica al desarrollo de todo quehacer artístico como algo que parecía suceder sobre un plano distinto al del resto del mundo,¹⁶¹ el cual tenía la mirada atenta al ambiente bélico de la época. ¿Qué pasaría con el arte, particularmente la música, ante estas condiciones?

¹⁵⁹ Alrededor de los mismos años, se publicaba *Sobre lo espiritual en el arte* [1912] de Kandinsky, en donde se asoman algunos restos de las narraciones historiográficas musicales –no sólo rusa–, al hablar de la búsqueda de los artistas por relacionar distintos planos de sus disciplinas. Entre los que menciona incluye a Wagner, Debussy, Músorgski, Scriabin y Schönberg como quebrantadores de la noción académica de la belleza y, a su vez, de las posibilidades de ser del arte. Véase *Sobre lo espiritual en el arte*, México, Colofón, 2017, pp. 29-31.

¹⁶⁰ Antes de la puesta en escena de esta obra, ya se habían montado tanto *El pájaro de fuego* como *Petrushka* sin causar el mismo revuelo entre la audiencia a pesar de emplear ciertos recursos polifónicos y rítmicos que serían recuperados en *La consagración de la primavera*. Si se toma en cuenta la nota anterior, es evidente que Stravinsky aún no figura dentro del discurso de Kandinsky lo cual nos habla de la poca prensa que lo rodeaba antes del estreno de *La consagración*, pero ya estaban en boga las reflexiones y cuestionamientos en torno a las barreras formales del arte y la insuficiencia del concepto tradicional de cada una.

¹⁶¹ A inicios de la segunda década del siglo XX, Pléjanov exponía una indagación acerca de la relación entre el arte y “la vida social”. “No es bueno que el hombre esté solo. Los actuales ‘innovadores’ del arte no se contentan con lo creado por sus predecesores. Nada malo hay en ello. Al contrario: el afán de lo nuevo es muy a menudo fuente de progreso. Pero no todos los que buscan lo verdaderamente nuevo lo hallan. Lo nuevo hay que saber buscarlo. Quien no sea capaz de comprender las nuevas doctrinas de la vida social, quien crea que no existe más realidad que su propio ‘yo’, al buscar lo ‘nuevo’ no hallará más que un nuevo absurdo. No es bueno que el hombre esté solo”, en Pléjanov, *op. cit.*, pp. 218-219.

SEGUNDA PARTE.

*In every walk of life we find the same disintegration
and the constant efforts to restore the lost unity.*

Alexander Blok

II.I NUEVO ESPACIO DE EXPERIENCIA. NUEVAS PROBLEMATIZACIONES

El periodo que corresponde a la Primera Guerra mundial y, en parte, a la Revolución Rusa, resultó en la configuración de una experiencia de los procesos históricos que a personajes como Cui o Rubinstein no les habría sido concebible; la vida como la conocían, estaba siendo interrumpida por una nueva experiencia. Si bien, durante las últimas décadas del zarismo existía un ambiente de tensión respecto a la libertad de los habitantes del imperio y, aunque se tenía consciencia de los exilios a quienes resultaban ser individuos incómodos o peligrosos para la permanencia del régimen; las condiciones que se impusieron con la llegada del mandato bolchevique fueron casi imprevisibles y había quienes pensaban que todo eso no iba a perdurar. Sin embargo, alrededor de esos años, múltiples personalidades se vieron en la obligación de migrar hacia Europa –la *intelligentsia*, los grandes propietarios y los artistas, principalmente– para evitar la persecución del nuevo gobierno. Stravinsky (1882-1971) y Souvtchinsky (1892-1985) no fueron excepción.

Al salir de Rusia, Stravinsky se instaló en suelo suizo junto con su familia, desde 1918 hasta 1920. Más de una década atrás, había contraído nupcias con su prima Ekaterina Nossenko, con quien, llegado el momento de su exilio, ya había engendrado dos hijos y una hija. Para él, como para muchos otros exiliados, abandonar Rusia no sólo significó dejar su tierra natal sino también su capital, en parte ganado con su labor musical. Antes de su estancia en Suiza, ya había tenido cierto éxito como compositor ruso y colaborador de los ballets de Diágilev al presentar tres de sus obras más importantes entre 1910 y 1913: *L'oiseau de feu* (1910), *Petrushka* (1911) y *Le sacre du printemps* (1913); esto le había brindado cierta fama allende sus fronteras, con lo cual tuvo la oportunidad de

mantenerse a flote, además de que desde 1915 también comenzó a ser conocido por su trabajo como director orquestal.

Así pues, a pesar de todas las condiciones negativas que trajo consigo la segunda década del nuevo siglo, la producción artística no se detendría. La vida de algunos intelectuales y artistas rusos, como Stravinsky, comenzó a concentrarse en ciudades como Berlín o París, esta última, elegida en 1920 por el compositor mencionado, como su nuevo hogar, quien eventualmente recibiría la ciudadanía francesa (1934). La concentración de cultura en estos centros, se manifestó con la apertura para la ejecución de nuevas obras y publicaciones periódicas. Entre las revistas más importantes de la época para el ámbito musical, se encontraba la *Revue musicale*, que albergaría distintos textos, tanto de Roland-Manuel como de P. Souvtchinsky, personajes que, como ya se ha mencionado al inicio de esta investigación, participaron de la coautoría de la *Poética musical* de Stravinsky.¹⁶²

Los años que sucedieron a la Primer Guerra Mundial, fueron de gran actividad artística en general y tuvieron un buen impacto sobre la carrera musical de Stravinsky, quien, en 1925, tendría la oportunidad de hacer sus primeras grabaciones en Columbia Records, durante su primera gira en Estados Unidos de América. Los siguientes años de su vida seguirían siendo altamente productivos a pesar de que en 1929 sufriría la pérdida de su amigo Sergei Diágilev y, cinco años más tarde, la de su primera esposa y su hija Ludmila, ambas, a causa de la tuberculosis. Esta enfermedad también lo mantendría postrado en cama, junto con su hija menor, durante un tiempo entre 1938 y 1939. Es justo en ese momento cuando recibe la invitación para impartir la cátedra de Poética Charles Eliot Norton en la universidad de Harvard, tema al que se dedicarán los apartados siguientes. Desde esa fecha, su trabajo continuó en ascenso e, incluso, llegó a ser invitado por el entonces presidente de E.U.A., John F. Kennedy (1917-1963), un año antes de ser asesinado, a visitar la sede de su gobierno. Del mismo modo, Stravinsky tuvo la oportunidad de volver a ver su tierra natal después de casi cinco décadas, y, a la cual, en sus nueve restantes años de vida, no volvería.

¹⁶² Entre los textos publicados con autoría de Souvtchinsky, se encontraría el artículo original acerca de la relación entre el tiempo y la música que serviría como base de varias reflexiones expuestas en la *Poética musical*.

Es de gran importancia notar que, en una buena parte de los textos biográficos sobre Stravinsky, sigue sin prestarse atención a P. Souvtchinsky.¹⁶³ Es por ello que, una vez desarrolladas las líneas previas, se iniciará la exposición de la relación entre los coautores mencionados y el horizonte que los abrazó tras su fuga del suelo ruso. Al respecto parece apropiado empezar con el señalamiento de una de las cuestiones más importantes que precedieron al encuentro de las dos personalidades, a saber, la tensión que llevó al fin de la relación profesional entre Souvtchinsky y Kórsakov hijo. Sus diferencias respecto al modo de favorecer o no a ciertos compositores a partir de sus creaciones –particularmente el caso de Prokofiev–, zanjó una nueva brecha que distinguía a la nueva generación de aquella que había sido representada por el propio padre de Kórsakov.

Dans le conflit qui a émergé entre ce que Sergei Prokofiev a plus tard appelé «le groupe conservateur» (A.-N. Rimsky-Korsakov, M.-O. Shteiberg et lu-L. Veisberg) et les compositeurs modernistes (Stravinsky, Sergei Prokofiev et Nikolai Miaskovsky), Suvchinskii était du côté des «modernes» et de leur apologue: B.-V. Asaf'ev.¹⁶⁴

Es de notar que la genealogía de la música rusa continuaba delineando su camino, paradójicamente, a partir de una ruptura; en este punto, por un lado, el pasado ya no sólo se asociaría con la imagen y obra de Glinka sino que habría avanzado y tenido la posibilidad de expandirse hasta incluir a la generación de Kórsakov padre y el *Kruzhok*, por otro lado, el presente comenzaría a identificarse y a apuntar a su potencia de experimentación y descubrimientos futuros, inaceptables e inimaginables dentro de la noción de música que había predominado décadas antes.

Así pues, la relación que dio pauta a la escritura de la *Poética* tuvo como precedente una serie de cambios en el modo de referirse y comprender el avance de la música inicialmente en su manifestación rusa. Si bien, el encuentro entre los dos personajes que ya protagonizan estas páginas aún no era personal, de cara a cara, sus afinidades se irían revelando paulatinamente. La música sería el punto conector más evidente entre

¹⁶³ Incluso, en el sitio web de la Fundación Stravinsky, a pesar de que ya cuenta con más de diez años de actividad, se omite por completo la mención del filósofo y amigo del compositor. Se puede acceder en la siguiente dirección: <https://fondation-igor-stravinsky.org/en/> [consultado por última vez el 29 de diciembre de 2021]

¹⁶⁴ Humbertclaude, *op. cit.*, p. 180. Al respecto Billington cita la comparación que hace Asaf'ev entre Scriabin y Wagner hacia 1923: “El fuego mágico’ de las valkirias wagnerianas es un entretenimiento infantil, un puñado de luciérnagas en comparación con la ‘llama consagrada’ de Scriabin [...]”, en Billington, *op. cit.*, pp. 662- 663.

ellos, pues, si bien, la actividad de interés más marcada de Souvtchinsky al salir de Rusia fue aquella dedicada a la discusión y difusión de los problemas que guiaban el llamado movimiento eurasista –del que se le ha llegado a considerar fundador–, no era una cuestión que a Stravinsky le robara especial atención.¹⁶⁵

Otro punto importante para el acercamiento a la relación de Souvtchinsky con el mundo de la música y, por ende, con las especulaciones que entretenían el pensamiento de Stravinsky, es la manera en que la literatura simbolista permeó los poros del filósofo ruso. Y es que alrededor de las primeras dos décadas del siglo XX, esta corriente literaria rusa había desarrollado un imaginario que le conectaba con la espiritualidad a partir de la música, aquello sonoro que no pretendía significar del mismo modo en que las palabras aspiraban. Entre esas líneas se hallaban algunas de las mayores influencias para el proceso reflexivo de Souvtchinsky, el ferviente interés por las posibilidades que arrojaba el fenómeno musical –mostrado principalmente en la pluma de Andréi Biely y Alexander Blok– ocupó un enorme lugar a lo largo de su vida.

Este último personaje ocupa un lugar significativo en la reconsideración del modo de comprensión del tiempo. Si bien, las enunciaciones de Blok se tintan de un matiz más poético que filosófico o específicamente musical, develan el interés por la cuestión en torno a lo uno y múltiple que, como se desglosará más adelante, inquietaba a más de una pluma a finales del siglo XIX y principios del XX. Para ello, se valió de la entidad musical (*The spirit of music*) como un recurso que le permitía hablar de comunión y armonía, allende la instantaneidad o heterogeneidad de lo temporal. Abordar la complejidad de su pensamiento y las particularidades que distancian sus premisas frente a las de Souvtchinsky, requeriría muchas más líneas de las que aquí pueden disponerse, sin embargo, no sobra citar algunas palabras que inspiran a conectar algunos elementos semánticos y configurar nuevas interrogaciones en función de ello.

There exist, as it were, two kinds of time and two kinds of space; one is the historical, the calendar time; the other the incalculable, the musical time. To the civilised consciousness only the first kind of time and space is immanent; in the other we can only dwell when we feel ourselves as part of nature, when we immolate ourselves in the waves of music which

¹⁶⁵ “Avec la fin du mouvement eurasiste [1930s], Suvčinskij se consacre désormais presque exclusivement à la musique” Humbertclaude, *op. cit.*, p. 105. Del movimiento eurasista –gran parte contenido en la publicación que llevaba el mismo nombre– cabe señalar que se convirtió en un espacio de convergencia de los emigrantes rusos. Varias personalidades de la antigua *intelligentsia* mantenían vivas las discusiones que les concernían.

rise from the world's orchestra [...] Any disturbance of the body or soul automatically robs us of the power to emerge from the calendar time [sic]¹⁶⁶

Una vez señalado el calibre de la pluma de Blok, y su valor para las reflexiones de Souvtchinsky, cabe destacar que las inquietudes en torno a lo que representaba la música en conexión con lo espiritual no sólo se depositaron en las páginas y palabras de estos personajes, sino que también se expresaron mediante distintas plumas no rusas – y, por lo tanto, distintos espacios de experiencia–. Aunado a ello, las interrogaciones en torno a la tradición musical y las generaciones de artistas comenzaban a flamear gracias a la producción y ejecución de obras nuevas. Al respecto, Koechlin¹⁶⁷ escribió un par de líneas significativas: “En leur temps, ces grands maîtres furent des *jeunes*, des *inventeurs* – et tel de nos modernes sera classique un jour”.¹⁶⁸ La sensación del desplazamiento de lo joven y nuevo en referencia a lo artístico, y su señalamiento, ponen al descubierto los efectos de la historiografía y su incompatibilidad con el cambio de las condiciones y preguntas del nuevo presente; una cuestión que, incluso, llega a manifestarse años después en las líneas de la *Poética* pero ya con otra perspectiva, al hablar de “grandes luminarias”, es decir, aquellos personajes emblemáticos de algún estilo o una época.

Los grandes faros de que hablábamos no se encienden nunca sin causar profundas turbaciones en el mundo de la música. Después, las cosas se estabilizan. Su influencia se va haciendo cada vez más lejana, y llega un momento en que no alcanza sino a los

¹⁶⁶ Alexander Blok, *The spirit of music*, Lindsay Drummond Limited, Londres, 1946, p. 60. La herencia del pensamiento romántico se hace presente en cada renglón que Blok crea. Esto no sólo se evidencia en el aprecio mostrado a sus coterráneos, sino también en el modo en que caracteriza a sujetos como Goethe, Schiller o Wagner, llenos de un espíritu que él ha denominado como musical. Por cierto, es de suma importancia mencionar la presentación polarizada que hace de, por un lado, “el espíritu de la música”, y por otro, el de “la civilización humana”. Permanece la confrontación de mundo occidental –es decir, la civilización del individuo ensalzado por el humanismo (ahora degenerado y decadente)–, frente a la Rusia “sin memorias” pero poseedora de “lo elemental”. Lo anterior, además se liga con la consideración de los actores históricos que llevan consigo la tendencia a la turbación o la unificación; en su época, “la masa” es considerada como guardiana del espíritu de la música.

¹⁶⁷ Charles Koechlin (1867-1950) fue un compositor y maestro de música francés que se dedicó a la exploración de las posibilidades que se gestaron allende la tonalidad tradicional. Como parte de su actividad se encargó de escribir acerca de las reglas armónicas y las del contrapunto, así como también sobre la vida de Gabriel Fauré. Se tiene noticia de la existencia de una autobiografía que aún no ha sido publicada.

¹⁶⁸ En Koechlin, “Évolution et tradition: A propos du *Pierrot lunaire* de M. Schoenberg” [marzo 1922], en *Écrits; esthétique et langage musical*, Mardaga, Bélgica, 2006, p. 190. Si bien este artículo trata sobre Arnold Schönberg, otro de los compositores emblemáticos de la vanguardia musical de la primera mitad del siglo XX, revela preocupaciones vivas en el ámbito artístico tras el caos de la guerra. Además, Koechlin fue uno de los autores más constantes entre las páginas de la *Revue musicale*, aunque no tomó parte en el número dedicado a la obra de Stravinsky en donde se incluyó el artículo de Souvtchinsky “La notion du temps et la musique. Reflections sur la typologie de la création musicale”, base de algunos pensamientos incluidos en la *Poética*.

pedagogos. Entonces nace el academicismo. Pero un nuevo faro aparece, y la historia continúa. Lo cual no quiere decir que continúe llanamente, sin accidentes. La época contemporánea nos ofrece precisamente el ejemplo de una cultura musical en la que se pierden día a día el sentido de la continuidad y el gusto de la comunión.¹⁶⁹

Aquí se empieza a notar la continuidad, de lo expuesto en la sección anterior, respecto a la concepción del academicismo como una forma de preservación casi impoluta del fenómeno musical.¹⁷⁰ El cambio dentro de lo académico se presenta como sumamente gradual en comparación con las turbaciones de las que se habla respecto a la aparición de faros en el curso de la historia y la música. La continuidad parece, con estas líneas, estar condicionada a la emergencia de los personajes cuya influencia ha de permear en el mundo musical hasta lograr una estabilidad. Pensar que hay diecisiete años de distancia entre la afirmación de Koechlin y la de Stravinsky¹⁷¹ permite comprender un proceso experiencial en el que se comparte la consideración de que eventualmente lo novedoso se academiza o adquiere la posibilidad de ser clasificado, además, de convertirse en un “clásico”. Así, la continuidad depende de su turbación; lo innovador deviene clásico. Y, aunque parece que se distancian en la dirección que toman respecto a la manera de comprender la continuidad que de ello se desprende, hay una inquietud que late en ambos textos que no se había manifestado décadas antes, cuando recién se empezaba a configurar una historiografía y una historia musical rusa. Se nota que el academicismo ya no implica necesariamente una carga negativa como lo hacía para la postura tomada por el grupo de “los cinco”, años atrás, ya no hay resistencia a su solidez, sino que ahora se puede preguntar y problematizar en torno a lo que ha dejado. Décadas antes, una enunciación de esta índole, simplemente habría sido inconcebible, y es que, en este momento la academia ya no es cosa nueva, sino que alcanza a varias generaciones y se considera como condición previa al estado presente.

¹⁶⁹ En Stravinsky, *Poética...*, *op. cit.*, p. 72. Es interesante recordar que algunas de las explicaciones de Koselleck refieren al cambio de experiencia a partir de las recurrentes enunciaciones en torno a la sensación de ruptura de la continuidad –incluso lo llega a señalar como *topos* del cambio de épocas–; al respecto, véase Koselleck, *Futuro pasado...*, *op. cit.*, p. 348.

¹⁷⁰ Recuérdese la voz de Tolstoi respecto a la teoría de la música o las búsquedas del propio Kórsakov con sus manuales armónicos. Cada cual implicaba una carga valorativa distinta, sin embargo, la asociación semántica entre lo académico, la conservación y la resistencia al cambio se mantienen constantes.

¹⁷¹ A partir de aquí, cuando se haga mención de Stravinsky será con los matices señalados respecto de la triple participación escrituraria en la *Poética musical*.

Por otra parte, el mismo Koechlin, al hablar del *Pierrot Lunaire* de Schönberg, se empeña en mostrar un sentido de preservación del pasado (el referente bachiano de composición contrapuntístico, presente en la obra de la que trata, por ejemplo) que se enreda en las manifestaciones que permiten la “evolución” de la música. Esto sólo se hace concebible y enunciable porque precede la concepción de una historia de la música académica que parece estar siendo roída por los dientes de las vanguardias, aunque no sea el propósito real. La aparente amenaza de desvanecimiento de las relaciones con el pasado musical, es lo que obliga a articular la negación de ello, enunciar, hacer explícito el punto en que se hace visible la continuidad.¹⁷² Incluso, se puede recordar lo que decía Montagu- Nathan en 1914 respecto al riesgo que corría la imagen de la escuela rusa frente a Scriabin y Stravinsky.¹⁷³

En otro plano, aunque sin salir del mismo artículo de Koechlin, es preciso mencionar que éste se vale de la autoridad y reflexiones de Henri Bergson en múltiples ocasiones. Esto es de suma importancia ya que el filósofo francés será uno de los puntos recurrentes entre las líneas de la *Revue musicale* por la afinidad de sus ideas con el fenómeno musical y la apertura a nuevas indagaciones. Un ejemplo muy claro de esto se halla en “Bergsonisme et musique” de Gabriel Marcel publicado en marzo de 1925, en donde se empieza a revelar un interés especial por las posibilidades ofrecidas de la música a la filosofía y viceversa. “En réalité il est extrêmement difficile pour un lecteur de M. Bergson de ne pas supposer –à tort du reste– qu’une philosophie de la musique est enveloppée dans la théorie de la durée concrète [...]”.¹⁷⁴ La búsqueda de una relación entre la música y cuestiones filosóficas emitía sus primeras chispas para lo que más tarde sería un fuego

¹⁷² Algo que merece atención, aunque con las debidas precauciones, son unas cuantas líneas recuperadas por Pierre Boulez citando a Souvtchinsky, la cuales se activan en una frecuencia semejante a lo que se viene tratando: “De alguna manera, las relaciones de un creador y de la tradición podrían simbolizarse por la propulsión en y por un medio dado. Permítaseme retomar la formulación de Pierre Souvtchinsky: ‘Quizás sea vano buscar para la historia de las artes otro método que el que se debería emplear en la historia política o social. Aquélla, aun más que ésta, debería comprenderse a la vez como un proceso ininterrumpido y como una sucesión de hechos, de acontecimientos discontinuos y distintos. Si se admite plenamente el rol que desempeña en el desarrollo del genio creador la evolución social y técnica, si se concibe el fenómeno de la cultura como un proceso dialéctico, aparentemente continuo, y si se reconoce toda la importancia del <<medio>> y de la <<época>> que determinan la formación creadora de cada generación estimulando a la vez el tipo y el espíritu de la generación siguiente, no se debe por ello dejar de comprender que pese a todas las <<preparaciones>>, la aparición de un gran creador es siempre un hecho inesperado e imprevisto”, en Pierre Boulez, *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1984, p. 26.

¹⁷³ Véase nota 158.

¹⁷⁴ Gabriel Marcel, “Bergsonisme et musique” en *Revue musicale*, marzo 1925, p. 221.

de problemas y preguntas que años antes no habría tenido las condiciones de posibilidad para su encendido y combustión. Lo más interesante es notar que la manera de pensar la música como un problema filosófico no puede separarse, por un lado, del problema de la duración y, por otro, del de la historia pues, unas líneas más adelante, Marcel señala que “Quand je parle de décomposition du passé; il est bien difficile de ne pas croire qu’il s’agit pour moi de subdiviser celui-ci en *tranches historiques*”. La historia parece ser, así, problema inherente al fenómeno musical, a su propósito de ejecución.

Seguido de las líneas citadas, se presentan unas palabras que no puede evitar recordar algunas otras expresadas por Tolstoi, mostradas en la sección primera de esta investigación. “Mozart me transporterai à Vienne du XVIIIe siècle. Monteverde à Mantoue un siècle et demi ou deux siècles plus tôt, etc; ce serait d’ailleurs par un jeu d’association d’idées diversifiées à l’infini que cette espèce d’évocation s’accomplirait”.¹⁷⁵ La traslación entre épocas es, de nuevo, algo asociable al tiempo durante el cual la música está siendo realizada, ejecutada. Sin embargo, un cambio se efectúa entre Tolstoi y Marcel pues, este último, no tarda en negar dicha afirmación, cuestionando la intención de explicar el fenómeno musical a partir de la manifestación de la historicidad.

Mais en réalité il ne s’agit pas ici de rien de tel. Le passé n’est pas ici telle ou telle portion de un devenir historique plus ou moins explicitement assimilé à un mouvement dans l’espace, à une succession cinématographique; il est le fond en soi inexplicable par rapport à quoi le présent non seulement s’ordonne, mais encore surtout se qualifie. Ces passés multipliés, ce sont, au fond, des perspectives sentimentales suivant lesquelles notre vie peut être revécue, non pas en tant qu’elle est une série d’événements, mais dans la mesure où elle est une unité indivisible que l’art seul nos permet d’appréhender comme telle –l’art ou l’amour peut-être¹⁷⁶

Si bien, no se anula ni explícitamente ni por completo la sensación enunciada de traslación, sí cambia la dirección de este fenómeno. Si con Tolstoi uno se movía del presente hacia el pasado, con Marcel parece proponerse que en realidad es el pasado el que viene hasta el presente; es un asunto de interioridad del escucha. Esto adquiere claridad si pensamos en la manera en que Bergson exponía al recuerdo como una cosa que se hace presente –aún en sus variaciones de extensión– y no, en cambio, algo fijo

¹⁷⁵ Véase la nota 151.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 226-227.

e invariable hacia lo cual uno puede dirigirse sin más.¹⁷⁷ La música y su relación con el tiempo comienza a ser problematizada; no se trata, al menos aquí, de un vínculo historiográfico, sino del modo en que el fenómeno poético musical se experimenta desprendido de la historia. Pero algo es claro, para que Marcel pudiese descartar la relación de la música como una traslación a periodos históricos, antes era preciso que eso fuese enunciado y aceptado, de tal forma que el cuestionamiento y su indagación se fundaran sobre aquel terreno. Entonces, lo que importa es la enunciación de una relación problemática entre los componentes señalados y, no tanto, la postura adoptada frente a ello.

Ahora bien, en la sección anterior también se expuso que uno de los estándares bajo los cuales era posible comprender y juzgar el valor de la música era el referente a su capacidad de conmoción anímica, no necesariamente como traslación hacia otra época, pero sí la puesta a tono de las emociones del compositor con su audiencia. ¿No es esto, acaso, lo mismo a lo que se apega Marcel? Podría decirse que sí, que efectivamente se trata de una misma forma de evaluar lo musical. Con esto se expondría con claridad la manifestación de una forma de simultaneidad de lo no simultáneo; por un lado, con las enunciaciones que se adaptan al pasado en el modo de valorar la música y, por otro, con las nuevas enunciaciones problematizantes; ambas partes, convergentes en un mismo personaje.

En este punto aún no se presenta, de manera evidente, al tiempo como una cualidad estrictamente musical. Los juegos del tiempo, se ocultan como el efecto experimentado por la audiencia al hablar, por ejemplo, del poder revivir los pasados de la vida, pero la relación directa y no sólo por asociación entre la música y *su* tiempo, aún no logran ser articuladas. Además, es de notar que las inquietudes expuestas no provienen del lado de la *poiesis*, pues la concepción del fenómeno musical, ha sido vista, hasta este punto,

¹⁷⁷ Además, es de notar que Marcel advierte el peligro de aceptar lo que a primera vista parece estar diciendo Bergson y que sería una lectura contraria a lo antes afirmado: “[...] il est peut-être dangereux de supposer, comme semble le faire ici M. Bergson, que le son émane à proprement parler d'un état psychologique, auquel il nous permet par une sorte de choc en retour de remonter”, *ibid.*, p. 223.

desde su realización externa, desde la historiografía, la crítica y la audiencia, lo que ha dejado en espera a la perspectiva del creador.¹⁷⁸

II.II DEL RITMO. ATSILOS DEL TIEMPO EN LA MÚSICA

Jean-Jaques Rousseau iniciaba su definición de la música, hacia 1768, con las siguientes palabras: “Art de combiner les sons d’une manière agréable à l’oreille. Cet art devient une science, et même très-profonde, quand on veut trouver les principes de ces combinaisons et les raisons des affections qu’elles nous causent”.¹⁷⁹ El sonido, como materia combinable era lo primero que le permitía explicar al fenómeno musical. La afectación que éste producía en uno, era también la manera de definirle como un arte que podía devenir ciencia al poner como objeto de investigación las relaciones entre el sonido y sus repercusiones en el oyente.¹⁸⁰ Casi dos siglos más tarde, Alexis Roland-Manuel escribiría sin titubeos que

el placer de la música está gobernado por la necesidad en que nos hallamos de oír los sonidos en sucesión; es decir en el tiempo

La música es el juego del sonido y el tiempo

Ese juego supone la ordenación, la combinación de sonidos con vistas a su encadenamiento: ello supone que se han elegido los elementos que se utilizan, y no es posible elegir sino en virtud de ciertos principios y según ciertas reglas [*sic.*]¹⁸¹

No puede ocultarse a la vista, la aparición de este nuevo elemento definitorio como un presupuesto incuestionable. El tiempo se ha enunciado como materia de trabajo de la música. Es claro que dos siglos de distancia entre una definición y otra, guardan mil lagunas posibles de articulación y desacuerdos, no obstante, cuando se trata de la transformación de la *experiencia* contenida en cierto, o ciertos conceptos, el cambio no puede ocurrir de la noche a la mañana, ni de manera generalizada. El punto central, hay

¹⁷⁸ Aunque se ha revisado el trabajo de Koechlin, a quien también se le conoce por haber sido compositor valioso, la postura que adquiere al escribir es más la de un crítico analítico que la de un compositor explicando el proceso creativo.

¹⁷⁹ En J.J. Rousseau, *Œuvres de J.J. Rousseau*, t. XIV, Chez Emler Frères, París, 1826, p. 501.

¹⁸⁰ Por supuesto, hay que considerar que en siglo XVIII predominaba una perspectiva que se puede denominar psicologista que se desprendió de las tendencias científicas y racionalizantes de la época, en las cuales participaron las indagaciones de Descartes o Leibniz, por ejemplo. Véase Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, 3ª ed., Alianza Música, Madrid, 2005, pp. 171-175.

¹⁸¹ En Alexis Roland-Manuel, *op. cit.*, p. 8.

que insistir, es el de la enunciación, el decir y aplicar un término nuevo –el de tiempo– para definir el contenido y materia de la música.¹⁸²

Si bien, el concepto que aquí es enunciado es el de música, su extensión vinculante con los complementos que le acompañan, no puede dejar de modificar la significación de estos; o bien, al contrario, encontrar su reconfiguración en un cambio de concepto de los elementos que la definían. Lo experiencial y conceptual, ya ha sido dicho, se mueve entre redes que se asoman sigilosamente en distintos momentos y cuyo cambio ocurre de manera paulatina y heterogénea.¹⁸³ Añadir el tiempo como una materia de la música requirió una variación en la concepción de los márgenes de cada uno de estos conceptos. De esto hay que advertir que es imposible saber qué ocurrió antes y qué después, no se puede afirmar que primero fue dada la ampliación de los elementos de la música como concepto hacia el tiempo, ni tampoco puede decirse que el tiempo halló antes un nuevo espacio de manifestación en la música.

La problematización, tanto del tiempo como de la música, cada cual en su propia frecuencia resultó en la posibilidad de encuentro y apertura en un territorio específico de indagación. Al tiempo en la música, antecedió la consideración del ritmo –que no es lo mismo– como componente imprescindible del quehacer musical, siempre de la mano de las particularidades armónicas, es decir, de la combinación de los sonidos.¹⁸⁴ Leonel Landry, en una publicación de estilo filosófico indagaba acerca del ritmo en su particularidad musical hacia 1926, trece años antes de la escritura de la *Poética musical*. De gran relevancia es el problema con que inicia su escrito: “[...] Qu’y a-t-il de commun entre la notion du ‘rythme’ astronomique ou physique et celle du ‘rythme’ musical ou poétique?”¹⁸⁵

¹⁸² No se olvide que “Para que lo extralingüístico pueda conocerse, comprenderse y entenderse, debe plasmarse en su concepto”, en Koselleck, *Historias de conceptos...*, *op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁸³ Recuérdese la imagen que proponía Koselleck del cristal de la lavadora como una metáfora del concepto-experiencia siempre en movimiento. Ver nota 31.

¹⁸⁴ Algo que resulta muy significativo es notar que los distintos tratados musicales se consagran a la dilucidación de las reglas armónicas, las consonancias y las disonancias, la diatonía y los cromatismos, las cadencias, las modulaciones, etcétera. Incluso, la orquestación, es decir el papel que ocupa cada instrumento y su color en el desarrollo de las ideas musicales, abarca mayor espacio que la atención a las cuestiones rítmicas.

¹⁸⁵ En Lionel Landry, “Le rythme musical”, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 102, jul.-dic. 1926, p. 223.

La necesidad de discernimiento entre una forma de concebir el ritmo y otra, no podía partir sino de una experiencia y reflexión nuevas respecto a sus posibilidades de manifestación y la cualidad otorgada a cada uno de los planos que distingue, por un lado, lo astronómico y físico y, por otro, lo poético y musical. Aquí se vislumbra un desprendimiento de las dimensiones en que el mundo puede realizarse, condicionante de las experiencias que, más tarde, resultarían en la pregunta sobre el tiempo de la música que, cabe decir, aún no se explicita en el artículo de Landry. Por cierto, aunque a lo largo de toda la historia de la teoría musical ha habido investigaciones que procuran asomarse a distintos planos de su existencia, por ejemplo, la categorización de Boecio para tres tipos de música (mundana, humana e instrumental), o las indagaciones de Ramos de Pareja respecto a la relación entre los astros, los modos eclesiásticos y los humores, etcétera; aquí la distinción parte de la experiencia de que cada disciplina contiene sus propios intereses y no de que todas las disciplinas pueden llevar a las mismas interrogaciones y conectar los distintos fenómenos del cosmos.

Ahora bien, unas líneas más adelante de las citadas, se comienza a asociar lo físico a la experiencia de lo repetible con base en lo numérico pues, lo que le caracteriza es “qu’elle s’applique à une suite de phénomènes superposables, dont chacun est défini par la même formule numérique: toutes choses égales d’ailleurs la millionième révolution d’une planète est identique à la première”.¹⁸⁶ El ritmo que se asocia a lo físico se identifica consigo mismo a partir de fórmulas que, en cambio, desaparecen al tratarse del ritmo musical pues, en la música “les sensations successives que nous donne la répétition d’un thème ne constituent pas un total a + a + a; elles se combinent, elles s’organisent dans la durée, elles font partie de la vie de l’esprit”.¹⁸⁷ En la música, todo se trata de sensaciones –que se valen de su ordenamiento en la *duración*–, de la afectación anímica que desde tiempo atrás se disociaba del cálculo ajeno al alma y negaba al automatismo, el cual vuelve a aparecer dentro de las páginas de Landry. Esta vez, el autómatas se relaciona con la repetición de lo rítmico en función de una medida cuadrada y no su propio ocurrir en el tiempo: “[...] la mesure constitue une véritable ‘mise au carreau’”.¹⁸⁸

¹⁸⁶ *Ídem.*

¹⁸⁷ *Ídem.*

¹⁸⁸ *Íbid.*, p. 231.

Lo anterior, inmediatamente recuerda la importancia de las indagaciones bergsonianas expuestas con Gabriel Marcel sobre el acontecer musical, apenas un año antes de la exploración de Landry. En ambos casos se negaba que la música fuese aprehendida como una serie de elementos que se suman (como una cinta cinematográfica señalaba uno, o como una fórmula de $a + a + a$, indicaba el otro); y, aunque ocurriera en la sucesión de los instantes, el efecto producido *en* su duración sería siempre la de un presente en combinación con lo pasado, Marcel diría que se trataba de recuerdos vivificados, mientras que Landry se refería más bien a sensaciones. Lo importante es la enunciación de que esto se daba *durante* la realización de la música, de su experiencia, de su audición. Es de notar que Marcel fue citado por Landry en el mismo lugar en que refiere al artículo de Koechlin que se ha incluido párrafos arriba; o sea que, la presencia de las indagaciones de Bergson continuaba ocupando un papel fundamental para la interrogación acerca de la relación entre la música, la duración y, en este caso, el ritmo.

Hay que pensar, además, que ya no se trataba de lo mismo que escribía Tolstoi al describir, y sólo eso, los efectos de la *Sonata a Kreutzer* sobre uno, sino de un discernimiento intencionado de los efectos de la música en su duración, distinguiendo cada cual el problema que trataba. Una experiencia diferente de la música comenzaba a ser dicha y, aunque el *tiempo* fuese enunciado, no se hacía con el mismo sentido en que se haría años más tarde –como en las palabras citadas de Roland-Manuel–;¹⁸⁹ tan sólo se empezaba a vislumbrar su concepto a partir de asociaciones semánticas que pueden identificarse, en primera instancia, al atender la cuestión de la duración (*durée*) –el presente durante el cual la música es y se ordena– lo cual, a su vez, se imbrica con la noción de ritmo.

Por último, y para continuar con lo que contiene la *Poética*, hay que insistir en la importancia de la recuperación del ritmo como elemento equiparable a la armonía dentro de los componentes musicales pues es un punto fundamental de la ordenación de los sonidos y, como se expondrá en las páginas siguientes, formó parte de las cuestiones a

¹⁸⁹ El artículo de Landry inicia así: “On dénomme généralement ‘rythme’ l’ordre dans le temps”, lo importante de ello es señalar que, aunque se encuentre una relación con el *tiempo*, éste no representa el problema central, a diferencia del ritmo que es considerado como uno de “les deux données irréductibles de la musique” –el otro es el sonido–. *Íbid.*, p. 236.

las que Stravinsky brindaba mayor atención, lo que tuvo como consecuencia que, gran parte de su imagen, se construyera en torno a ello.

II.III DEL TIEMPO Y LA *POÉTICA MUSICAL*

Ya que se han tejido este par de puntos extra al discurso de la experiencia musical desde la perspectiva de la audiencia, es preciso retomar la relación entre Souvtchinsky, Stravinsky y Roland-Manuel que resultará en la enunciación del tiempo como un problema específicamente musical desde el ángulo del creador y su consonancia con las cuestiones de índole histórica que han quedado cada vez más alejadas.

Cabe recordar que, al hablar de lo contenido de la *Poética musical*, no habrá una limitación a las páginas que componen las seis lecciones, sino que se recuperarán planteamientos importantes de otros textos de los mismos autores para comprender el sustento que se halla detrás de los enunciados en la *Poética*. Al respecto, es fundamental hacer hincapié en que el problema radical de la presente investigación, enunciado en el documento mencionado, tiene como respaldo la publicación del artículo “La notion du temps et la musique. Reflections sur la typologie de la création musicale” en el número especial de la *Revue musicale* dedicado a Ígor Stravinsky en 1939, en el cual también tomó parte Roland-Manuel con su apartado “Démarche de Strawinsky”. Del resto de artículos compartidos en el mismo ejemplar, se recuperarán algunos elementos, aunque no hayan sido escrito por los coautores de la *Poética*. Aunado a lo anterior, no hay que perder de vista que, hacia este momento, ya se tenía conocimiento de las *Crónicas de mi vida* escritas por Stravinsky (publicadas en 1935), texto al cual se hace referencia en un par de ocasiones dentro de las páginas que componen el volumen dedicado al mismo compositor.

El problema específico y explícito del *tiempo* aparece en varias ocasiones a lo largo de la *Poética*, sin embargo, es en la segunda lección (“Del fenómeno musical”) en donde adquiere su expresión más clara. La singularidad artística del quehacer musical es lo que lleva a la indagación en torno a su carácter temporal, que se aleja de lo palpable de las artes plásticas, pues éstas

se nos ofrecen en el espacio: nos proporcionan una visión de conjunto de la que tenemos que descubrir y gozar los detalles poco a poco. La música, en cambio, se establece en la sucesión del tiempo y requiere, por consiguiente, el concurso de una memoria vigilante. Por tanto, la música es un arte *diacrónico*, como la pintura es un arte *espacial*. La música supone, ante todo, cierta organización del tiempo, una *crononomía*, si se me permite el uso de este neologismo.

Las leyes que ordenan el movimiento de los sonidos requieren la presencia de un valor mensurable y constante: el *metro*, elemento puramente material por medio del cual se compone el ritmo, elemento puramente formal.¹⁹⁰

En este fragmento hay varios puntos sobre los cuales llamar la atención. Primero, la alusión a lo mensurable como parte esencial del ordenamiento rítmico no adquiere aquí una carga negativa que limite o “encajone” a la música, simplemente es considerado como un *medio* de distribución formal; con esto comienza a diagnosticarse un sentido distinto respecto a las valoraciones que competen al modo de hacer la música. Segundo, la memoria aparece como algo imprescindible para la captación de aquello que sucede en el tiempo pues no da “una visión de conjunto” y, por lo mismo, no permite “descubrir y gozar los detalles poco a poco”, al menos para quien le percibe.¹⁹¹ Tercero, el tiempo es enunciado en una relación directa con su organización u ordenamiento,¹⁹² lo cual será una constante y, más adelante, permitirá comprender cómo es que el *tiempo* de la música se alinea con el histórico.

Acerca del primer señalamiento, hay que comprender que muchas alusiones a Stravinsky se basaron en su expresión rítmica a partir de los primeros ballets que compuso bajo el cuidado de Diáguilev. Se le consideró como el reivindicador de la importancia del ritmo frente a la hegemonía que había ocupado la materia armónica dentro de la música.¹⁹³ Olivier Messiaen valoraba de esta manera la obra de Stravinsky en el breve texto con que participó en el número de la *Revue musicale* que le homenajeaba (“Le rythme chez Igor Strawinsky”). Denunciaba la poca atención que sus

¹⁹⁰ Stravinsky, *Poética...*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹¹ Esto remite invariablemente a la manera en que Bergson describía las dos formas de representación o recuerdo de las cosas, lo cual fue expuesto en la sección introductoria de la presente investigación.

¹⁹² Si bien, estos dos términos pueden tener distintas significaciones en otros ámbitos, aquí refieren a lo mismo: el otorgamiento intencionado de un momento o lugar determinado dentro de la sucesión de los elementos.

¹⁹³ La importancia de la materia armónica ocurre por su propio nacimiento en un sentido estrictamente musical hacia el siglo XVIII, alejado de las pretensiones especulativas de comprensión del cosmos, véase, Fubini, *op. cit.*, pp. 171-175.

contemporáneos brindaron a las exploraciones rítmicas que llevó a cabo.¹⁹⁴ Con esto se revela un cambio en los parámetros de calificación de la música y sus compositores pues, entre la puesta en escena de los ballets y las reflexiones de Messiaen, había una distancia generacional de más de quince años; hay que tomar en cuenta que Messiaen nació en 1908, es decir que cuando ocurrió el gran escándalo de la *Consagración de la Primavera*, apenas tenía cinco años de edad, así pues, su experiencia de la música no habría sido quebrada como la de gente mayor o contemporánea a Stravinsky, sino que podemos suponer que, tal vez, esta música ya le podía ser un tanto concebible, digerible y familiar.

Sergei Lifar, nacido hacia 1905, al contrario de la valoración que hacía Messiaen de los ballets (*El pájaro de fuego* o *Petrushka*, por ejemplo) criticaba desde su postura de coreógrafo la cualidad rítmica que tanto aplaudían. “La musique de M. Strawinsky, richement et essentiellement rythmique, fut, par un malentendu étrange, prise pour la musique dansante: tout ce qui est rythmique n’est pas forcément dansant [...]”;¹⁹⁵ si bien, no se trata de una problematización o crítica directa a su capacidad o genio musical, lo importante es que se identifica a la figura de Stravinsky con una cualidad de innovación rítmica, aún en lo negativo que pudo resultar para el arte dancístico.

Quizás sea por eso que, antes de hablar sobre el *tiempo* en su especificidad musical, Stravinsky se empeñe en aclarar qué es el ritmo y por qué es un asunto distinto pero esencial para la comprensión de lo que ha de enunciar después. Para él, el ritmo sólo existe en función del *metro*; éste es necesario y, por lo tanto, no lleva una carga de negatividad. “La pulsación del metro nos revela la presencia de la invención rítmica”;¹⁹⁶ siendo el metro aquella unidad regular de medida bajo la cual se ordenan los elementos que hacen al ritmo. De ahí que entre ambos haya una relación de proporciones inalterable aún cuando exista alguna aceleración.

Parece oportuno acercarse al interior de la obra musical de Stravinsky para entender por qué insiste en “el metro” como punto de partida de la “invención rítmica”. Para ello,

¹⁹⁴ Decía que, curiosamente, “s’ils ont subi sa puissante influence dans le double domaine de la polytonalité et des sumptuosités orchestrales, ses contemporains immédiats ont peu utilise ses rythmes” En Olivier Messiaen, “Le rythme chez Igor Strawinsky”, en *Revue musicale*, t. 1, num. 191, mayo-junio 1939, p. 91.

¹⁹⁵ Serge Lifar, “Igor Strawinsky. Législateur du ballet”, *ibid.*, p. 86.

¹⁹⁶ Stravinsky, *Poética...*, *op. cit.*, p. 36.

una pieza poco conocida, pero breve y sencilla es “Le canard”, la primera de sus cuatro canciones rusas para voz y piano de 1918.¹⁹⁷ Ésta, al igual que sus ballets más famosos, pertenece al llamado “periodo ruso” de Stravinsky por el estilo y técnicas empleadas al componer. La parte armónica de la pieza es interesante por la exploración de disonancias, principalmente mediante el uso de la politonalidad, es decir el empleo simultáneo de más de una región tonal.¹⁹⁸ Sin embargo, lo más importante de la pieza p y que aquí concierne, es el tratamiento rítmico, la “invención rítmica”. Los siguientes compases dan muestra de ambas cosas:

The image shows a musical score for two systems. The top system is a vocal line in 3/4 time, with lyrics in Russian and French: "Ты вый - ди, се - ле - зень, / Sors, vieux ca - nard, vieux ca - nard,". The bottom system consists of two piano staves. The upper staff is marked "sub. meno f e legato" and features a melodic line with eighth notes. The lower staff features a chromatic bass line with eighth notes.

Ejemplo 1. Stravinsky, “Le canard”, cc. 9-10.

En un sentido armónico es evidente que cada parte tiene su propio espacio de desenvolvimiento. En el par de compases mostrado en el “Ejemplo 1”, la voz se mueve a través de una pentatónica de La bemol mayor; a su vez, la parte del piano va repitiendo un patrón de ocho octavos que, en la mano izquierda se mueve cromáticamente (Re, Re bemol, Do, Re bemol, Re, Mi bemol, Mi, Mi bemol) y, en la mano derecha, alterna un intervalo de segunda mayor (La bemol–Si bemol) con una nota variable (Fa, Mi, Fa, Sol).

En la cuestión rítmica, aunque no del todo desligada de la armónica, es importante el tratamiento que hace Stravinsky por desplazamiento, principalmente en la parte que corresponde al piano. Como ya se señaló anteriormente, en el “Ejemplo 1” hay un patrón

¹⁹⁷ En los años cincuenta, Stravinsky revisó la dotación de la pieza y escribió una nueva versión para arpa, guitarra, flauta y voz. En la siguiente liga se puede acceder a una grabación de la obra reinstrumentada: <https://www.youtube.com/watch?v=WjvU7yTPgBk>

¹⁹⁸ La parte melódica, correspondiente a la voz, suele valerse de escalas pentatónicas, mientras que las partes del piano procuran repetir ciertas células en donde los intervalos de segunda, quinta disminuida y séptima predominan por su recurrencia, aunque no son los únicos. Véase el ejemplo 1.

de ocho octavos, es decir, cuatro pulsos, que se repite varias veces durante esa sección de la pieza. Lo importante es notar que se trata de un compás de tres cuartos, por lo tanto, el hecho de que el patrón repetido sea de cuatro pulsos de duración, hace que la sensación rítmica sea de inestabilidad pues los acentos se van desplazando. Incluso, en otras secciones de la misma pieza, puede encontrarse el mismo tipo de tratamiento, pero con otras unidades de medida. Véase el “Ejemplo 2”.



Ejemplo 2. Stravinsky, “Le canard”, cc. 30-32.

En los compases que se muestran arriba, se puede ver en la mano izquierda la aparición de una misma célula de tres octavos (Mi bemol, Si bemol, Re) que se sucede a sí misma mientras el compás va cambiando. En el “Ejemplo 2” sólo se han incluido los compases de cinco octavos y dos cuartos, pero también aparece la medida de tres cuartos. Por lo tanto, al combinar un elemento de duración de tres octavos, a lo largo de una variación de compases con distintas unidades de medida, el desplazamiento se vuelve inevitable y, por lo tanto, la sensación de inestabilidad rítmica también.

De este modo, la enunciación de que “la pulsación del metro nos revela la presencia de la invención rítmica”, se vuelve más clara. Stravinsky hace uso de elementos simples pero los combina de tal modo que genera algo completamente nuevo, no sólo en términos armónicos, sino, principalmente rítmicos. Mediante el tratamiento de desplazamiento que se ha mostrado como parte fundamental de “Le canard” se nota una comprensión analítica del metro como material de trabajo para la ampliación de las posibilidades del desarrollo rítmico que, en este caso, es principalmente celular. Incluso,

es importante pensar que la posibilidad de percibir el desplazamiento del ritmo, sólo puede ocurrir a partir de una concepción anterior del tiempo estable, es decir, del metro.

Ahora bien, para salir del pequeño embrollo previo de tecnicismos en que se ha metido al lector, hay que decir que se insiste en el lugar otorgado a lo métrico pues es, no sólo lo que guía al ritmo en la experiencia del tiempo en su carácter musical, sino también el medio que utiliza Souvtchinsky para realizar una tipología de la música a partir de su relación con el curso del tiempo. “Il y a dans la musique une relation particulière, un genre de contrepoint entre l’écoulement du temps, sa durée propre et les moyens matériels et techniques à l’aide desquels cette musique a été exprimée et notée”.¹⁹⁹ Estas líneas, aunque con alguna pequeña variación, se reproducen en la segunda lección de la *Poética*:

Toda música en tanto se vincula al curso normal del tiempo o en tanto se desvincula de él, establece una relación particular, una especie de contrapunto entre el transcurrir del tiempo, su duración propia y los medios materiales y técnicos con la ayuda de los cuales tal música se manifiesta.²⁰⁰

Aquí es fundamental no perder de vista que los *medios* materiales y técnicos, es decir los recursos de los que se vale el compositor (metro y ritmo), son parte imprescindible de la relación que se tiende entre el transcurrir del tiempo y la duración de la música. Y es que es en los medios de realización de la música, en donde se halla la distinción tipológica de creadores que, en el texto de Souvtchinsky, permitirá una valoración positiva de la figura de Stravinsky, en contraste, por ejemplo y principalmente, con la de Wagner. De esto se hablará más adelante.

Antes de abordar los juicios de valor es preciso explicar cuáles son los tipos creadores que derivan de la problematización del tiempo, el cual es concebido a partir de su identificación, por un lado, con lo ontológico y, por otro, con lo psicológico; ambos elementos, son presupuestos indispensables de la consideración de una experiencia musical del tiempo específica.

Todos sabemos que el tiempo se desliza variablemente, según las disposiciones íntimas del sujeto y los acontecimientos que vengán a afectar su conciencia. La espera, el fastidio, la angustia, el placer y el dolor, la contemplación, aparecen así en forma de categorías diferentes –en medio de las cuales transcurre nuestra vida– y que suponen, cada una, un

¹⁹⁹ Pierre Souvtchinsky, “La notion du temps et la musique (Réflexions sur la typologie de la création musicale)”, en *Revue musicale*, t. 1, num. 191, mayo-junio 1939, p. 313 (73)

²⁰⁰ Véase, Stravinsky, *Poética...*, *op. cit.*, p. 38.

proceso psicológico especial, un *tempo* particular. Estas variaciones del tiempo psicológico no son perceptibles más que con relación a la sensación primaria, consciente o no, del tiempo real, del tiempo ontológico.²⁰¹

Gran parte del problema del tiempo, se descubre a partir de lo anterior. Aquí, vale la pena enfatizar que cuando se habla de un *tempo*, se está aludiendo a la terminología musical que refiere a un carácter específico de las obras; el hecho de que se le relacione con “un proceso psicológico especial” indica un primer camino para comprender cómo se distinguen las dos identidades del tiempo (ontológico y psicológico).²⁰² Uno alude a la particularidad subjetiva variable, mientras que el otro parece ser una percepción general o común que ofusca la variabilidad psicológica. “Lo que determina el carácter específico de la noción musical del tiempo es que esta noción nace y se desarrolla o bien independientemente [*en dehors*] de las categorías del tiempo psicológico, o simultáneamente [*en même temps*] a ellas”.²⁰³ Y, más precisamente, en el artículo de Souvtchinsky, se añade que esto es lo que permite “considérer l’expérience musicale comme une des formes les plus pures de la sensation ontologique du temps”, aunque la música “ne se borne pas uniquement à refléter cette notion”.²⁰⁴

De esta distinción derivan los dos tipos de creadores musicales, a saber, aquellos que se guían y apegan al curso del tiempo (real), y aquellos que le abandonan, se desplazan del instante sonoro y reflejan más bien lo psicológico. En el artículo de Souvtchinsky se otorga al primer tipo de música el nombre de *cronométrica* (*chronométrique*) y, al segundo, el de *crono-amétrica* (*crono-amétrique*). Esta denominación no se reproduce en la *Poética*, no obstante, permanecen los mismos parámetros para la distinción tipológica de los creadores y sus obras musicales. Lo más importante de esto es identificar la importancia otorgada a lo métrico como medio de

²⁰¹ *Íbid.*, p. 37. Es evidente, aunque no sobra señalar, que la consciencia a la que se refieren estas líneas no está en consonancia con la expuesta en la sección teórica de la presente investigación. Se debe considerar, además, que lo “subconsciente” –así aparece escrito en el texto de Souvtchinsky– ya era una cuestión discutible en distintos círculos; no es gratuito que la manera de describir la percepción del tiempo se a partir de su adjetivación como explícitamente psicológica.

²⁰² El *tempo* musical (o los *tempi* en plural) se reconoce con nombres como *allegro*, *andante*, *largo*, *presto*, etc. Y, aunque sí hay un cierto estándar métrico que condiciona la ejecución de cada uno de ellos (por ejemplo, un *andante* puede tocarse entre los 76 y 89 bpm. –medida que significa golpes o *beats* por minuto–) se apegan más bien a un carácter que ha de llevar la pieza interpretada.

²⁰³ *Íbid.*, pp. 37-38. Entre corchetes se indica la expresión utilizada por Souvtchinsky en las líneas que corresponden a su artículo de la *Revue musicale* para fortalecer el sentido de lo que se enuncia.

²⁰⁴ En Pierre Souvtchinsky, *op. cit.*, p. 72.

unificación y manifestación del sentido del tiempo ontológico en la música o su desvinculación. Entonces, el *metro* se mantiene como parámetro de las obras y sus autores, pero cabe preguntar cómo es que aplica este parámetro y si, acaso, funciona en soledad.

Algunas líneas más adelante de las afirmaciones citadas, en ambos textos, se recurre a las nociones de similitud y uniformidad frente a las de variedad y contraste. También se emplean otros términos, pero siempre se mantiene una dicotomía entre lo *uno* y lo *múltiple* como cimiento de las aseveraciones respecto a la experiencia musical, que es una forma especial de manifestación y percepción del tiempo lo que, llegado a este punto, ya ha sido enunciado tal cual.²⁰⁵ Lo uniforme se asociará con la música que ha sido nombrada *cronométrica* y a la cual se le adjudica estar caracterizada “par l’absence de réflexe émotif y psychologique” y por estar “generalmente dominada por el principio de similitud”.²⁰⁶

La valoración se esconde cuando en la *Poética* se afirma lo siguiente: “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”.²⁰⁷ Así, no sólo se indica qué tipo creativo, entre los dos señalados, es el más valioso según Stravinsky, sino que también es una forma de clasificar su propio proceder lo que, a su vez, le pone en consonancia con los demás personajes incluidos dentro de la misma categoría. Esto implica una reconfiguración en el modo de relacionarse con el pasado, su continuidad y sus turbaciones. No hay que descuidar la justificación que Souvtchinsky otorga al proponer sus parámetros para una tipología musical diferente a las que se habían hecho antes.

Tout comme l’expérience spatiale, principe de perspective et de transparence en peinture, la sensation du temps est pour le musicien l’élément fondamental, c’est-à-dire relève d’une conception universelle, qui détermine le type et le style mêmes de sa création [...] Le problème du temps dans l’art musical est intéressant précisément parce qu’il incite à

²⁰⁵ Hay que distinguir la enunciación del tiempo que se experimenta durante la música (cronométrico y crono-amétrico), y el tiempo musical al que Blok refiere en sus escritos. Uno se inscribe en el fenómeno estrictamente artístico, mientras que el otro funge como un recurso poético para representar y caracterizar la unidad del mundo entero. Esto, sin embargo, no anula las relaciones semánticas entre ambas expresiones ni la influencia del poeta en el pensamiento de Souvtchinsky.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 73; y, Stravinsky, *Poética...*, *op. cit.*, p. 38.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 39.

une classification originale des œuvres musicales, classification qui est au-dessus d'une analyse de style ou de forme ²⁰⁸

Es de especial interés tomar en cuenta que, si bien, tanto la *Poética* como el artículo de Souvtchinsky se basan en los mismos criterios tipológicos de creadores, no siguen el mismo rumbo de exposición. El primer texto hace un énfasis particular en lo que llama “polos de atracción” y se refiere a los lugares que condicionan el movimiento de la música sin apearse a la tonalidad –en el sentido académico tradicional– pero haciendo caso de la sonoridad.²⁰⁹ Es una forma de explicación del propio proceder creador pues, no hay que olvidar que se trata de una serie de lecciones de poética, por lo tanto su enfoque es distinto e, incluso, desde un inicio se indica que las sesiones procurarán un tenor dogmático, entendido como aquello que permite recurrir a los principios de orden y justificación.²¹⁰

Por su parte, el camino que sigue Souvtchinsky es el de la crítica, pues su escrito sí está dedicado exclusivamente a la tipología de la creación musical a partir de su relación con el tiempo. Uno de los aspectos más importantes de esta línea discursiva es la imprescindible referencia a Wagner como casi antagonista de Stravinsky. Esto, al identificar al primero con la música *crono-amétrica*, y al segundo, con la *cronométrica*. De ahí que la consideración positiva del *metro* como un componente de la música fuese tan importante.

Por una parte, el metro da lugar al ordenamiento de los elementos musicales, no su limitación; por otra, permite identificar lo que le es externo, es decir lo “psicológico” y variable que no se apega a las leyes de la música. Se hace evidente que lo musical adquiere unos toques metafísicos que pretenden desvincularle de lo múltiple para, así, ligar su realización con lo uno. La unidad como elemento constitutivo del quehacer

²⁰⁸ Véase Souvtchinsky, *op. cit.*, p. 74.

²⁰⁹ Antes de hablar sobre el tiempo se advierte que, a la música, como ejercicio especulativo, le son inseparables las cuestiones del sonido y del tiempo, elementos irreductibles de su realización. Véase Stravinsky, *Poética, op. cit.*, p. 35. Por cierto, es imperativo apuntar que cuando se habla de sonoridad no se reduce al sistema tonal que había gobernado los conservatorios durante el siglo XIX. Incluso, en algunas partes se llega a aludir a la posibilidad de hallar desarrollos diatónicos cargados de una sensación de tiempo psicológico, o bien, cromatismos que siguen la duración real ontológica.

²¹⁰ “[...] cada proceso formal deriva de un principio, y el estudio de este principio requiere precisamente aquello que llamamos dogma. Dicho de otra forma, la necesidad que tenemos de que prevalezca el orden por encima del caos, de que se destaque la línea recta de nuestra operación entre el amontonamiento y la confusión de posibilidades e indecisión de las ideas, supone la necesidad de un dogmatismo [...]”, *ibid.*, p. 17.

musical no debe perderse de vista, ya que también será parte fundamental del modo en que se comprenda la experiencia del tiempo en su carácter histórico.²¹¹ Incluso, algo de ello se avista en el artículo de Roland-Manuel incluido dentro del mismo número de la *Revue musicale* dedicado a Stravinsky:

C'est ici qu'apparaît le trait qui distingue un Strawinsky de tous les 'dionisiaques' du romantisme et expressionnisme. Ce pur 'apollinien' n'envisage pas l'œuvre à faire comme un véhicule de sensations, de sentiments ou de concepts, mais comme une organisation du temps²¹²

Al respecto, es preciso notar que al cambiar o incluir nuevos parámetros de valoración de la música, la genealogía que antes se había solidificado con la historiografía explorada en la primera parte ya no era suficientemente amplia para incluir y justificar la obra de los nuevos personajes. Incluso, podría considerarse en sentido inverso, es decir que, al ver una historiografía incompatible con las manifestaciones musicales de inicios del siglo XX, la necesidad de reformar sus parámetros haya sido inevitable. De ahí que ya no se siguiera la misma línea de compositores exclusivamente rusos para ubicar históricamente a Stravinsky, sino que ahora era medular recurrir a personajes de distintas nacionalidades que, a su vez, respaldarían con mayor fuerza la noción de lo *uno* como constitutivo del quehacer musical;²¹³ pero antes de hablar de la noción genealógica nueva, se harán un par de anotaciones respecto a lo *uno* y lo *múltiple*.

Se ha señalado específicamente a la música como medio de manifestación de lo *uno* a partir de lo *cronométrico* y su relación con la imagen de Stravinsky a partir de la tipología creadora que esboza Souvtchinsky. Ha habido especial hincapié en que no se debe considerar lo *uno* y métrico como una limitante para el compositor, sin embargo, sí lo ha de ser para el intérprete, quien es considerado como el responsable de no traicionar las intenciones originales de los creadores, ya que, “el lenguaje musical está estrictamente limitado por su notación. El actor dramático se encuentra así mucho más

²¹¹ En el epílogo de la *Poética* se indica que “la cuestión esencial que preocupa al músico, así como a toda persona con alguna inquietud espiritual [...] se reduce siempre y necesariamente a la búsqueda de la unidad a través de la multiplicidad”, *ibid.*, p. 123. De aquí vale recalcar el supuesto de que lo unitario sólo es posible en tanto existe lo múltiple.

²¹² Roland-Manuel, “Démarche de Strawinsky”, en *Revue musicale*, t. 1, num. 191, mayo-junio 1939, p. 17.

²¹³ Tal es el caso de Chopin, Bizet, Debussy, Puccini, Kórsakov y Beethoven, quienes son, si no analizados, al menos mencionados dentro del artículo de Souvtchinsky.

libre con relación al *cronos* y a la entonación que el cantante, el cual está estrechamente sometido al *tempo* y al *mélós*".²¹⁴

En estas últimas líneas hay un elemento propio que distingue a la música del resto de las artes escénicas, caracterizadas todas por realizarse en su inmediatez: la notación. La escritura del tiempo, su racionalización, es el medio de unificación de las posibles variedades psicológicas que podrían guardar los intérpretes. Es por ello que se habla con cierto desdén acerca de las tendencias románticas tan apegadas al carácter individual, pasional y dionisiaco, escindido del tiempo ontológico como ya se ha descrito párrafos arriba.²¹⁵

En resumen, lo que cuenta para la clara ordenación de la obra, para su cristalización, es que todos los elementos dionisiacos que excitan la imaginación del creador y hacen ascender la savia nutricia sean dominados resueltamente, antes de que nos produzcan fiebre, y sean finalmente sometidos a la ley: es Apolo quien lo ordena.²¹⁶

La racionalización es algo fundamental para hacer de la música, manifestación del tiempo ontológico como lo han pensado tanto Souvtchinsky como Stravinsky. Sólo así se puede "cristalizar" la inmediatez de lo sonoro y permitir su pre-existencia en el papel, como potencia y ya no sólo su manifestación como acto. El orden, la escritura, esa herencia occidental recuperada por Rusia y condición previa para insertarse dentro de una historiografía musical; fue el principio fundamental del desarrollo de una tipología creadora distinta. A partir de esta última, se encuentran las herramientas para comprender, no sólo la concepción particular del fenómeno musical en la *Poética*, sino también el discurso esbozado ahí mismo respecto a la historia de la música y, más particularmente, el desenvolvimiento del fenómeno musical en Rusia.

Figura imprescindible que se liga a lo antes señalado, es la de Wagner como una presencia histórica de gran predominancia. La manera en que se adjetiva la obra de este compositor alemán y todo lo que le rodea, es una suerte de bisagra que conecta al fenómeno específicamente artístico con su desarrollo claramente histórico. En el capítulo segundo de la *Poética*, al hablar del drama musical wagneriano [*Gesamtkunstwerk*], no sólo se asocia el *Sturm und Drang* a Wagner y a una decadencia que permeó en rededor

²¹⁴ Stravinsky, *Poética...*, *op. cit.*, p. 110.

²¹⁵ Véase el apartado VI de la *Poética musical*, intitulado "De la ejecución".

²¹⁶ *Ibid.*, p.74.

suyo, sino que también se enuncia una relación con la concepción de desorden. “¡Qué fuerza debió tener este hombre que pudo romper una forma musical esencial con tanta energía que, aún hoy, cincuenta años después de su muerte, vivimos abrumados bajo el peso del *fárrago* y la *batahola* del drama musical!”.²¹⁷ El desorden que se liga a la figura de Wagner, no sólo se trata de una ruptura de las formas, sino en lo que ello implica, es decir, la ausencia de la tradición, de la edificación constructiva que, dentro de la *Poética*, se asocia al desarrollo de la música como fenómeno unitario en términos históricos. Al respecto se pueden recuperar las líneas siguientes: “La música de Richard Wagner es más improvisación que construcción, en el sentido musical estricto” y un poco más adelante se añade que, “se saludaba complacidamente en Wagner al revolucionario típico”.²¹⁸ Lo más importante de estos fragmentos citados es la descripción de Wagner, por un lado, como carente del sentido constructivo en sus obras y, por otro, como revolucionario en términos de la historia de la música.

Así, la contraposición que desarrolla Souvtchinsky, entre Stravinsky y Wagner, en el artículo de la *Revue musicale*, ofrece mayor claridad para comprender el delineamiento de Stravinsky como el máximo expositor de la música según sus leyes intrínsecas y que contrastan con los principios que defienden y niegan en la obra del autor de *Tristán e Isolda*.

L'art musical, qu'est l'art de la similarité, de la connaissance ontologique du temps et de la spéculation sonore, fut transformé par Wagner en un système de transcriptions musicales, de synchronisation de notions abstraites et de réflexes émotifs, dont la nature est étrangère à la musique

Lo emotivo, no hay que olvidar, se relaciona con el tiempo que ha sido denominado psicológico, es decir con la música *crono-amétrica*, la cual “procede espontáneamente por contraste”, a diferencia de la ontológica que se guía por “el principio de similitud”.²¹⁹ Con lo cual se retorna a la cuestión de la unidad y la multiplicidad. Ya no sólo se identifica la unidad con lo ontológico sino con el orden y el metro; por su parte, lo desordenado, lo

²¹⁷ Las cursivas son mías. *Ibid.*, p. 49.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 64. Es interesante notar la postura de Blok acerca de Wagner que, aunque también le liga a un carácter revolucionario, le otorga una valoración más bien positiva. En un artículo de 1918 dice que: “Wagner is still alive and always new. When the Revolution begins to sound in the air, Wagner's art sounds as an answer. The time will come when his works will be used not for entertainment of the cultured few but for the advantage of the people. For art such as this, which is so 'distinct from life' (and, on this account, agreeable to some) leads, in our day, directly to the practical, to action”, en Blok, *op. cit.*, p. 31.

²¹⁹ Stravinsky, *Poética...*, *op. cit.*, p. 38.

emotivo y pasional se liga a la parte psicológica de tal modo que cada forma del tiempo carga con valores propios.

En este punto es preciso recuperar lo que se expuso en la primera parte de esta investigación pues al fin se tienen los elementos necesarios para notar el cambio en la experiencia de la música y su relación con el tiempo. Como se podrá recordar, cuando predominaba la presencia del grupo de “los cinco”, uno de los criterios más significativos –y, por supuesto, subjetivos– para evaluar la música era el de su capacidad de conmoción anímica, de expresión de aquello que arrebatava al compositor al momento de la escritura de su obra.²²⁰ Las enunciaciones que se fijan en la *Poética*, al contrario, apelan a la unidad, al sometimiento de cada obra a los lindes que son propios de la música. Se trata de una suerte de inversión de los valores que configuran el concepto de lo musical, lo cual resonó en el modo de concebir al propio tiempo y se puede condensar y comprender con las siguientes aseveraciones.

Primero, en la *Poética* se considera que el orden es método y elección consciente que ha de ser visto con ojos positivos, a diferencia de las posturas precedentes en que el orden reglamentado, metódico y científico se asocia con la ausencia de vida y posibilidades de afectación anímica y, por ende, carece de valor musical. De ello se desprende el segundo punto, a saber, la cuestión de la unidad y la multiplicidad. La ordenación y regla se mira con gratitud pues se liga al tiempo ontológico, el cual es *medio* de manifestación de la unidad que, como ya ha sido dicho en repetidas ocasiones, se enfrenta a la multiplicidad que encarna el tiempo psicológico o crono-amétrico.

De la consideración anterior se entiende que la multiplicidad psicológica no permite la continuidad de la tradición porque evade la regla edificada mediante ésta, la cual está materializada en los elementos técnicos de la música –como lo es el metro. La tradición, entonces, es unidad que se opone a la ruptura revolucionaria que no *crea* bajo los términos y condiciones históricamente construidos.²²¹

²²⁰ Véase el apartado I.III.

²²¹ La manera en que Stravinsky se refiere a lo revolucionario es fundamental, sobre todo porque es de las primeras precisiones que aborda en la *Poética* al hablar de sí mismo (a nombre de Stravinsky) y la manera en que se ha configurado una imagen en torno a él y su obra: “Se me ha hecho revolucionario a pesar mío [...] Si basta romper con una costumbre para merecer el calificativo de revolucionario, todo músico que tiene algo que decir y que sale, por decirlo así, de la convención establecida, deberá ser calificado de revolucionario. ¿Por qué cargar el diccionario de las bellas artes con este término retumbante que designa,

Para ser francos, me vería en un apuro si quisiera citarles un solo hecho que, en la historia del arte, pueda ser calificado como revolucionario. El arte es constructivo por excelencia. La revolución implica una ruptura del equilibrio. Quien dice revolución dice caos provisional. Y el arte es lo contrario del caos.²²²

Visto así, el orden no sólo se asocia a la música (y cualquier otro arte) como eje rector de la creación sino también a la historia, eso que se contrapone al caos. Por supuesto, las implicaciones que las revoluciones de las primeras dos décadas del siglo XX tuvieron en la vida de Stravinsky, influyeron en el modo de concebir la ruptura, el equilibrio y el sentido del arte. La semántica terminó inundándose de problemas y cuestiones impensables o intrascendentes para los músicos de fines del siglo XIX, permitiendo la enunciación de una nueva experiencia de la música, íntimamente conectada con el tiempo, el cual tejería nuevas redes entre lo poético y lo histórico.

Podría decirse, a partir de los elementos analizados, que el tiempo musical se *concibió* como medio de expresión del verdadero ser de la música pues mantenía una asociación con el tiempo ontológico, es decir, con el orden construido mediante técnicas, métodos y un pasado de tradiciones e historicidad; estas dos últimas, condiciones de posibilidad de lo uno continuo y no lo mucho inconexo. Así pues, aunque Stravinsky no era fan de una mirada historicista, reconocía la importancia del legado histórico, al cual volvía constantemente, sin olvidar atribuir un orden consecuente a los distintos momentos y personajes que configuraron su noción de la historia musical.

Con esto en mente, ahora sí podemos adentrarnos al desglose de las cuestiones explícitamente históricas imbricadas en la *Poética musical*. Se evidenciará la relación mantenida con las investigaciones historiográficas que precedieron y dieron origen a la noción de una historia de la música rusa o en Rusia, tomando como referencia, las premisas expuestas en la primera parte. Con lo anterior se alude a la línea genealógica que se trazó respecto a la escuela rusa cuyo punto de partida se colocaba en la imagen de Glinka, a quien sucedía la personalidad de Dargomijski, continuando con la bifurcación entre el *Kruzhok* y los Rubinstein-Tchaikovsky.

Hacia las primeras décadas del siglo XX ya se hablaba de Scriabin y Stravinsky como la nueva generación de música vanguardista que repercutía sobre las generaciones

en su más habitual acepción, un estado de perturbación y de violencia, cuando hay tantas palabras más apropiadas para designar la originalidad?”, en *Poética...*, *op. cit.*, pp. 21-22.

²²² *Ídem*.

anteriores en el modo de calificarles, es decir, la que en principio fue valorada y clasificada como “nueva escuela musical rusa”, de pronto pasaría a ser un referente de lo conservador al encontrarse frente a las expresiones de los nuevos compositores. No se olvide que todo concepto, naciente o petrificado, depende de complementos. “En concreto, sin ‘contraconceptos’, conceptos superiores e inferiores, conceptos anexos y conceptos adyacentes no es posible analizar ningún concepto”.²²³ En este caso, la vanguardia e innovación de las nuevas generaciones, habrían sido imposibles de rastrear sin antes considerar y comprender lo que se reflejaba como la “escuela nacional rusa”, la cual tuvo su propio proceso de concepción y enunciación.

Ahora bien, en el capítulo quinto de la *Poética*, intitulado “De las transformaciones de la música rusa”, se recurre al mismo esquema genealógico esbozado por las primeras historias de esta música, tomando como origen a Glinka, pasando por Dargomijski, y llegando a la presentación polarizada de la generación sucesiva. “Al foco que integraban los ‘Cinco’ se oponía otro foco de radiación en el que brillaba con el resplandor de su poderoso talento la personalidad única de Tchaikovsky”.²²⁴ Es de importancia notar la enunciación que valora positivamente al autor de los ballets *El cascanueces* y *El lago de los cisnes*, pues comienza a ser una señal de cambio en la concepción del papel de los participantes de la historia musical rusa.

Con lo anterior se pretende mostrar la importancia de la continuidad en el modo de concebir la primera parte del desarrollo de la música en Rusia. Lo más interesante viene después de esto, pues es en donde el cambio de condiciones históricas y, por ende, de experiencia, se hace más evidente. Hasta la generación del círculo de Balakirev todo parece ir de acuerdo a un orden lineal que, según la descripción de Stravinsky, comenzaría a tambalearse con los encuentros del círculo de Beláiev. Este último grupo, es una novedad dentro de las consideraciones de la historia de la música rusa pues, aunque Beláiev es mencionado entre las páginas de distintos autores, poca es la importancia que se le otorga en el desarrollo artístico. Sin embargo, para Stravinsky es cuando ocurren los primeros atisbos de lo que habría de suceder más tarde en el desenvolvimiento de la música: el desorden. Para seguir con este análisis es preciso

²²³ Koselleck, *Historias de conceptos...*, op. cit., p. 47.

²²⁴ Stravinsky, *Poética...*, op. cit., pp. 89-90.

introducir un fragmento que permite abordar con recursos más claros el problema que se ha planteado.

Les he hablado del ruso Glinka que se unió a Italia, de los 'Cinco' rusos que añadieron al folklore nacional el realismo naturalista caro a su época, y del ruso Chaikovski, que halló su verdadera expresión al abrir los brazos a la cultura occidental.

Como quiera que fuese tales tendencias, eran comprensibles y legítimas. *Obedecían a un cierto orden. Estaban dentro de la línea histórica de Rusia.* Desgraciadamente, el academicismo, que se dejaba presentir en las actividades del círculo de Beláiev, no tardaría en suscitar epígonos, mientras que los imitadores de Chaikovski degeneraban en un afectado lirismo. Se pudo creer así que se estaba en vísperas de una dictadura de lo conservador, cuando se vio deslizarse en el pensamiento ruso ese desorden cuyos comienzos señaló el éxito de la teosofía. Desorden teológico, psicológico, sociológico, que se adueñó de la música con una impúdica desenvoltura. Porque, al fin y al cabo, ¿es posible vincular una tradición cualquiera a un músico como Scriabin? ¿De dónde ha salido? ¿Quiénes son sus antecesores?

Henos, pues, en la obligación de considerar dos Rusias, una Rusia de derechas y una Rusia de izquierdas, que encarnan dos desórdenes: El desorden conservador y el desorden revolucionario. ¿Cuál ha sido el resultado de estos dos desórdenes? La historia de los últimos veinte años se encargará de decírnoslo.²²⁵

En estas líneas se contienen varios elementos que requieren atención. Primero, la relación entre Glinka e Italia, refuerza la premisa de que es considerado como origen de la historia de la música en Rusia por adherirse al lenguaje musical occidental. Segundo, la contraposición entre el *Kruzhok*, asociado al folklor, y Tchaikovsky, ligado al occidente academizado, cristaliza la mirada bipartita respecto a esa generación;²²⁶ no obstante se añade la coexistencia de un apéndice encarnado por el círculo de Beláiev, del cual participaban Glazúnov, Liádov y el mismísimo Rimsky-Kórsakov.²²⁷ A estos personajes se les menciona como cierre de la "línea histórica de Rusia", sin quedar claro si se hallan dentro o fuera de ese orden. Luego, llega el éxito de la teosofía, anunciando el futuro desorden.

Hay que pensar que Stravinsky está adjudicando, desde su presente, una carga pronóstica a la popularidad de la teosofía, la cual, ya se ha mencionado, fue acogida a partir de las últimas décadas del siglo XIX. Entonces, el desorden al que se refiere, parece yacer en el pensamiento ruso siendo la teosofía más bien un síntoma y no su causa. Todo esto repercutirá, según el fragmento que ha sido citado, en la música, es

²²⁵ *Íbid.*, pp. 90-91. Las cursivas son mías.

²²⁶ Esta distinción remite inmediatamente a las dos líneas de pensamiento que se adjudican a la Rusia del siglo XIX y que plantearon infinidad de discusiones, es decir, los occidentalistas y los eslavófilos.

²²⁷ *Íbid.*, p. 89.

decir que, de nuevo, en ella se reflejan los procesos históricos, de los cuales, se encuentra cada vez menos ajena.²²⁸

Aunado a lo anterior, llama la atención la manera en que se hace referencia a Scriabin, quien pertenece casi a la misma generación de Stravinsky. Se alude a su persona como algo completamente separado de la línea histórica que, hasta la participación de Tchaikovsky, se presentaba como un orden aceptable. Ese punto le servirá como bisagra para enunciar la existencia de los desórdenes conservador y revolucionario, lo cual genera ruido por la aparente contradicción de lo enunciado pues, si se trata de desórdenes, es decir que están fuera de la línea histórica, ¿cómo pueden calificarse de una u otra forma? En realidad, no hay respuesta para ello. Sólo se concluye, entre las líneas de la *Poética* que “Vamos a ver al desorden revolucionario devorar al desorden conservador”. Con estas palabras, se da un salto hasta la música soviética, no sin antes plantear una serie de problemáticas adjudicadas a la “Revolución rusa”.

Antes de continuar con eso, hay que notar que la conclusión de esta primera parte de la quinta lección es enunciada claramente.²²⁹ Esto, permite dar cuenta de la concepción de una historia de la música en Rusia que se constituye por dos secciones, lo cual, probablemente, también tienen que ver con el momento en que Stravinsky tuvo que dejar su tierra natal.²³⁰ De ahí que sus palabras sean incisivas respecto a la distancia con la cual puede observar el fenómeno musical de las décadas más próximas a su escrito. La experiencia de la historia de la música se manifiesta de una nueva forma.

Ahora bien, entre la dos grandes secciones históricas en que es englobada la música rusa, Stravinsky hace mención de un periodo intermedio que brilla entre los efectos de las ideas revolucionarias diciendo que “los veinte años que precedieron a la Revolución [de 1917] nos parecen, con justicia, un corto período de saneamiento y renovación”.²³¹

²²⁸ Recuérdese que, en textos anteriores, la música era algo desligado del mundo y sus vicisitudes, en el caso de la *Poética*, se manifiesta un empeño por mostrar su cercanía.

²²⁹ “Inicio ahora la segunda parte de esta lección: es la música rusa soviética la que nos dará el tema”, *ibid.*, p. 91.

²³⁰ Aquí se excluye la experiencia de Roland-Manuel, quien no era ruso y no tuvo que exiliarse como Stravinsky y Souvtchinsky durante la segunda década del siglo XX.

²³¹ *Íbid.*, p. 93. Con los últimos “veinte años”, se refiere al periodo que abarca de 1905 a 1917, de lo cual hace claro señalamiento un par de párrafos antes. Ambas fechas marcan las dos “revoluciones” contra la permanencia del régimen autocrático. Además, ese lapso corresponde a los años en que Stravinsky cobró mayor importancia, tanto dentro como fuera de Rusia, aunque no hace mención de ello.

Esta etapa, sin embargo, se considera como perdida por su incapacidad de “expresión adecuada en la esfera de las reformas gubernamentales”, con lo cual se esperaba el equilibrio de los componentes del sistema ruso que eran concebidos como “incongruentes”.²³² De ahí decanta la impresión de que con la Revolución naciente, no hubiese modo de hacer perdurar los mismos fundamentos, por lo que se tuvieron “que invertir y pisotear todas las superestructuras de preguerra, rebajando por ello a Rusia al oscuro pasado de los *Demonios* de Dostoievski y sumiéndola de nuevo en un ateísmo militante y en un materialismo rudimentario”.²³³ La asociación del pasado de Rusia con la oscuridad que, a su vez se liga con “ateísmo militante” y “materialismo rudimentario” tiene que ver con el modo en que se denunciaba el caos que reinaba hacia el periodo de gobierno del zar Alexander II, dentro del cual se inscribe la novela de Dostoievski.

Con todo lo anterior, se crea una imagen muy general de aproximadamente sesenta años que van de 1860 hasta la revolución de 1917. En ese periodo se considera la persistencia de tinieblas que se disipan gradualmente, aunque nunca por completo, y cuyo horizonte adquiere mayor nitidez con los años que suceden al movimiento revolucionario de 1905. Llegado 1917, todo se derrumba y de nuevo surge la gran polvareda que impide el florecimiento de Rusia. A ésta corresponde, señala Stravinsky, el estigma de ser una nación más tendiente al misticismo, a la devoción y la irracionalidad, lo cual ha sido causante del “ateísmo militante” que adjudica a la revolución, y la popularidad de los racionalismos religiosos, casi como resistencia a la marca con que se ha identificado a la ruseidad durante décadas.

“Este racionalismo y este espíritu pseudocrítico han envenenado y envenenan sin cesar todo el dominio del arte en Rusia, con los famosos problemas de ‘el sentido del arte’, de ‘¿qué es el arte y cuál es su misión?’”.²³⁴ Por supuesto, se refiere a todos los nuevos intentos por comprender al arte gestado durante las mismas décadas a las que alude, dotándoles de una carga negativa pues, según considera, eso ha tenido como efecto, el sometimiento de las obras y los artistas al servicio de tales o cuales posturas

²³² Se hace referencia a tres elementos predominantes en Rusia: el régimen feudal, el capitalismo occidental y el comunismo primitivo. Es evidente la influencia de un lenguaje marxista que no necesariamente era afín a sus posturas respecto al sentido de la historia.

²³³ *Ídem.*

²³⁴ *Íbid.*, p. 94.

políticas y sociales que son externas al arte. Interesante es dar cuenta de que, aunque Stravinsky tiene plena claridad del modo en que las expresiones artísticas son eco y manifiestan ciertas condiciones históricas, las distingue, indirectamente, de la historia de la música que ha de atender a su propio orden.²³⁵

Los párrafos y citas precedentes sirven a la *Poética* como prelude para acercarse a la música soviética con las siguientes palabras: “Así ocurrió que la Revolución encontró a la música rusa completamente desorientada [...] de manera que los bolcheviques no tuvieron que molestarse en dirigir el desarrollo a su modo y en provecho propio”.²³⁶ En realidad, lo que tiene que decir acerca de la música que sucede a la Revolución es una crítica que poco tiene que ver con el modo en que esboza la primera parte de su capítulo. La crítica se dirige hacia varios puntos, como son: la esterilidad creativa, las políticas musicales que se muestran contradictorias con el paso de los años, a las reapropiaciones de obras pasadas por un régimen completamente polar, crítica a la misma crítica musical, inclusive, a la indefinición del ser ruso. Pero lo que resulta más valioso aquí, es el modo en que decide culminar esta quinta lección:

Esto quiere decir que después de veintiún años de catastrófica revolución, Rusia no ha sabido, no ha querido, no ha podido resolver su gran problema histórico. Por otra parte, ¿cómo podría hacerlo cuando no ha sido nunca capaz de estabilizar su cultura ni de consolidar sus tradiciones? Se encuentra, como siempre se ha encontrado, en una encrucijada; de cara a Europa, a pesar de darle la espalda [...]

Una *renovación* no es fecunda más que cuando viene acompañada de *tradición*. La dialéctica viva quiere que renovación y tradición se desenvuelvan y se confirmen en un proceso simultáneo. Y Rusia no ha visto sino *conservadurismo* sin *renovación* o *revolución* sin *tradición* [...]²³⁷

De nuevo, un gran papel es otorgado a la tradición como parte fundamental del desenvolvimiento histórico, y si bien, sus palabras atienden a un campo más amplio de la vida política, da por supuesta a la música, cuya existencia sólo tiene valor sobre la base consolidada de la tradición. En esta suerte de arremetida contra las expresiones de lo ruso que le era contemporáneo, se comienza a ver, cada vez con mayor fuerza, un

²³⁵ Es inevitable, al hacer esta reflexión, escuchar el murmullo de Blok y su consideración del espíritu musical como aquello eterno que escapa el mundo y sus vicisitudes. “Of all these treasures which a civilisation has guarded so apprehensively –the French cathedrals, gems of Italian architecture and old Russian states– of all these it is possible that nothing will survive. But the spirit of music, opposed and persecuted by civilisation with such zeal, will endure forever [sic]”, en Blok, *op. cit.*, p. 66.

²³⁶ Stravinsky, *Poética...*, *op. cit.*, p. 96.

²³⁷ Con “su gran problema histórico” se refiere a la disputa que hacía oscilar a Rusia entre la trinchera del ser eslavo y el ser occidental. *Íbid.*, pp. 107-108.

cambio de experiencia, no sólo del esquema historiográfico, sino del fenómeno musical tal cual.

La relación entre los niveles de concepción del mundo, por un lado, de la línea histórica (tanto política como musical) y, por otro, del fenómeno de la música *per se*, se halla en el modo en que se describe a ambas desde la *tradición*. En el caso del segundo plano, se encuentra su definición asociada a la obra del propio Stravinsky cuando Souvtchinsky se propone esbozar su tipo de creación en el artículo que ya ha sido citado con anterioridad y en donde enuncia que: “Dans les œuvres de Strawinsky s’est manifesté une synthèse qui est rare dans l’art, celle d’une immense force réformatrice et un sentiment aigu de tradition et conservation”.²³⁸ Considerando esto, pareciera que la manera de concebir la historia de Rusia, sirve principalmente, como justificante de la propia concepción de la música y obra que se aferra a la tipología de los tiempos que antes ha sido explicada y en la que se valora de forma sumamente positiva a la creación de Stravinsky.

Algo fundamental, que no debe perderse de vista, es el cambio en cómo se concibe el pasado a partir de este presente que ha acumulado muchas más fluctuaciones en la experiencia de quienes enuncian. El pasado, que toma su punto de partida en Glinka, ya no es el de cuestionamientos y búsquedas de la particularidad de lo ruso, sino de observación de las consecuencias que dichas interrogaciones han tenido sobre el curso de la nación ahora soviética. Nunca se niega la capacidad creativa de la música en Rusia, pero sí se arguye su atrofia a causa de la ausencia de una tradición sólida, la cual, a su vez, ha sido consecuencia de las exploraciones varias y distracciones del sentido de la música en temas que se dicen ajenos a ella. Aquí, de nuevo, sale a relucir la necesidad de lo unitario, que se manifiesta como tradición, frente a la multiplicidad, que supone la constante renovación desarraigada de toda raíz anterior.

Revelador al respecto, es el modo en que se enuncia una definición específica del concepto de tradición en el tercer capítulo dedicado a la composición musical.

Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado muerto; es una fuerza viva que anima e informa al presente [...] Bien lejos de involucrar la repetición de lo pasado, la tradición supone la realidad de lo que dura. Aparece como un bien familiar, una herencia

²³⁸ En Souvtchinsky, *op. cit.*, p. 78.

que se recibe con la condición de hacerla fructificar antes de transmitirla a la descendencia.²³⁹

Después de hacer esta aseveración, Stravinsky, expone la ópera *Mavra* como ejemplo de la reanudación de la tradición, es decir, como expresión de la continuidad sujeta al empleo de distintos recursos musicales. Esta enunciación será opuesta a las líneas que le suceden y que se empeñan en criticar, por nueva cuenta, la obra de Wagner y el wagnerianismo que, como ya se ha referido anteriormente, se presenta en su carencia de tradición. Aunado a ello, se reprocha la falta de límites del sistema de la melodía infinita,²⁴⁰ la cual se describe como un "perpetuo fluir de una música que no tenía ningún motivo para comenzar, ni razón alguna para terminar".²⁴¹ Lo anterior, supone un no-orden y no-unidad característicos de la obra cerrada y regida por límites o razones claras.²⁴² La contracara de ello se ejemplifica, una vez más, con el proceder de Stravinsky y su vértigo ante la infinitud, sosegado por la asignación de un "estrecho marco" que se basa en los elementos materiales disponibles de la música. Su autolimitación, devendrá en la soltura de su libertad arguyendo que "Lo que me libra de una traba me quita una fuerza. Cuanto más se obliga uno, mejor se libera de las cadenas que traban al espíritu".²⁴³

La residencia de la unidad, la continuidad, la libertad, la creatividad y posibilidad de comunicación se halla –según todo lo que se ha esbozado bajo las palabras de Stravinsky– en el apego infranqueable a un determinado orden y la atención a parámetros comunes, resistentes a la "renovación sin tradición". Si bien, hasta ahora se ha explorado lo que refiere al creador y su proceso de trabajo, todo se compagina con el resto de actores que participan del fenómeno musical (intérprete y audiencia). La

²³⁹ *Poética, op. cit.*, p. 59.

²⁴⁰ Se conoce como melodía infinita al proceder de Wagner en su tetralogía dramática. Se refiere a la insistencia por emplear disonancias y lugares armónicos fuera del estándar clásico; se omiten las resoluciones de progresiones con la intención de generar una apertura en el pensamiento musical que se está desarrollando, sin llegar a una resolución de las tensiones que se presentan. Es decir que la música se percibe como un continuo incansable que se vale de tantos recursos armónicos como es posible sin tener nunca la sensación del acorde final.

²⁴¹ *Íbid.*, p. 64.

²⁴² Un poco más adelante se expresa que "Un sistema de composición que no se asigna a sí mismo límites acaba en pura fantasía", la cual "supone un abandono a los caprichos de la imaginación" y en la que "la voluntad del autor está voluntariamente paralizada". *Íbid.*, pp. 64-65.

²⁴³ *Íbid.*, p. 66. Incluso, esta afirmación puede verse manifiesta de forma práctica en el ejemplo que se ha explicado varias páginas arriba a propósito de "Le canard" y el tratamiento celular que del que se vale su autor.

asociación de todos estos elementos se manifiesta en el sometimiento del intérprete a la signatura musical.²⁴⁴ Si éste no se mantiene fiel a las indicaciones de la partitura y condiciones específicas de composición, es imposible que la obra sea recibida por el público, tal como se planeó en un principio.

Aquí salen a relucir algunas huellas de la distinción que predominaba en décadas anteriores, la cual oponía al músico virtuoso frente a aquél que lograba afectar el ánimo del público. Lo que cambia en la *Poética*, es la reconsideración de los límites que han de ponerse a la expresión interpretativa. “Esta sumisión exige una flexibilidad que a su vez requiere, con la maestría técnica, el sentido de la tradición y, por encima de todo, una cultura aristocrática que no es fácil de adquirir”.²⁴⁵ Así, el intérprete ideal –que es tan sólo un medio que pone en contacto a la obra con el oyente–, concentra tanto una valoración positiva del músico virtuoso, como la requisición de un sujeto consciente de la historicidad. La posibilidad de afectación anímica, entonces, depende tanto de la ejecución limpia, como de las propiedades que el creador haya depositado en su obra.

De ahí resulta que la interpretación adecuada de la obra sea condición de posibilidad para que el público tenga la experiencia de una misma temporalidad ontológica –siempre y cuando sea la característica de la obra– y ya no exista riesgo de identificación con el tiempo psicológico y la incompatibilidad que supone un mal intérprete o un simple ejecutante.²⁴⁶ Por cierto, al oyente, aunque se le adjudique un gusto y preferencias que bien pueden acoger o no la obra, también se le llega a conceder el juicio que permite la valoración de ésta, más allá de sus propias aficiones. Sin embargo, se trata de un oyente ideal, quien también debe tener determinada instrucción auditiva que lo distinga del “oyente corriente”, quien “no goza más que de un modo pasivo”.²⁴⁷

Finalmente, con la intención de recopilar todos los puntos que han surgido a lo largo de las últimas páginas, lucen oportunas unas líneas que precisan lo que hace a la música ser eso y no otra forma de lo artístico.

²⁴⁴ Recuérdense las ya citadas palabras: “[...] el lenguaje musical esta estrictamente limitado por su notación. El actor dramático se encuentra así mucho más libre con relación al *cronos* y a la entonación que el cantante, el cual está estrechamente sometido al *tempo* y al *mélós*”.

²⁴⁵ *Íbid.*, p. 114.

²⁴⁶ La diferencia principal de Stravinsky en esta materia, se da entre intérprete y ejecutante: “Todo intérprete es al mismo tiempo y necesariamente un ejecutante. La recíproca no es cierta”, *ibid.*, p. 110.

²⁴⁷ *Íbid.*, p. 120.

Así, pues, a diferencia del artífice de las artes plásticas, cuya obra acabada se presenta siempre idéntica a sí misma a los ojos del público, el compositor corre una peligrosa aventura *cada vez* que hace oír su música, puesto que la buena presentación de su obra depende cada vez de esos factores que no pueden ser previstos, que son imponderables, que entran en la composición de las virtudes de fidelidad y de simpatía, sin las cuales la obra se verá unas veces desfigurada, otra inerte, y en todos los casos traicionada.²⁴⁸

Cada vez que se re-interpreta una obra musical, ésta se ve atravesada por la variedad del instante y la infinidad de posibles condiciones que subyacen al intérprete y la audiencia. La tradición, contenida no sólo en la obra, sino también como parte consciente del que ejecuta y del que presencia esa ejecución, se vuelve el punto común de las multiplicidades presentes; del mismo modo, el tiempo ontológico terminaría por fungir como elemento de unidad –además de ser el parámetro que sirvió como eje a Souvtchinsky para proponer su propia tipología histórica de creadores musicales y, a la vez, ensalzar la obra de Stravinsky.

El paralelismo entre lo histórico y lo musical, se halla en la tradición-unidad que desafía la temporalidad que da a la música su particular ser.²⁴⁹ La notación, que fija la referencia, pero no garantiza la fidelidad, se apoya en la formación culta de los músicos, tanto intérpretes como compositores. Con esto, se revela la relación semántica entre un fenómeno y otro, en la cual, el tiempo histórico subyace al musical y viceversa. El primero se condensa en la obra musical, mientras que el segundo funciona como parámetro para renovar el modo de concebir y esquematizar la historia misma de la música.

La enunciación de cada aseveración sólo pudo tener como base, una reflexión en torno a las condiciones precedentes de la música por parte de Stravinsky. No sólo surgieron nuevas generaciones de compositores que, por obvias razones, cambiarían el esquema narrativo y la genealogía de la historia de la música, sino que también darían lugar a una nueva experiencia del fenómeno artístico y las preocupaciones a las que habría de consagrarse. Aunado a ello, la concepción de una tradición, como revitalización de los cimientos del arte musical, sólo era concebible a partir de la experienciación de la música como una forma de manifestación de la historia misma, del tiempo histórico.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 111. Las cursivas son mías.

²⁴⁹ Algo que concierne al respecto, es la consideración de las grabaciones sonoras, una práctica que se iba popularizando y que, aunque podía tener aspectos positivos –como la perpetuación de una versión afín a las miras de los compositores– según Stravinsky, ponía en riesgo el interés del oyente por el fenómeno musical. La música perdía gradualmente su carácter fugaz e instantáneo que la hacía ser lo que era.

Si bien, la enunciación de estos elementos es dada mediante conceptos como unidad y multiplicidad, renovación y tradición, línea histórica, revolución y Revolución, etcétera; todo apunta hacia la misma dirección: la inconformidad respecto a los conceptos dominantes de décadas anteriores para concebir a la música y su historia.²⁵⁰ No sólo ya no embonaba la experiencia con el concepto, sino que, además, las expectativas quedaban anuladas. Si en algún momento se esperó un cambio en el sentido o una realización de determinado papel histórico para Rusia o sus hijos, la guerra, la Revolución y las vanguardias se encargaron de negar toda pretensión al respecto. Ni el pasado, ni el futuro tenían orden alguno, por lo que la comunión, la unidad, lo que uniese toda la dispersión, devinieron en inquietudes urgentes. La sensación casi religiosa que a todo esto acompaña se robustece con las últimas palabras de la *Poética*:

Porque la unidad de la obra tiene su resonancia. Su eco, que rebasa nuestra alma, resuena en nuestro prójimo, uno tras otro. La obra cumplida se difunde, pues, para comunicarse, y retorna finalmente a su principio. El ciclo entonces queda cerrado. Y es así como se nos aparece la música: como un elemento de comunión con el prójimo y con el ser²⁵¹

²⁵⁰ En uno de sus escritos autobiográficos, Stravinsky señala que “yo considero a la música, por su esencia, impotente para expresar cualquier cosa: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca la propiedad inmanente de la música [...] Si, como casi siempre es el caso, la música parece expresar algo, no es más que una ilusión y no una realidad. Es simplemente un elemento adicional que, por una convención tácita e inveterada, le hemos prestado, impuesto, como una etiqueta; un protocolo, en fin, un aspecto externo que, por costumbre o por inconsciencia, hemos llegado a confundir con su esencia”, en Stravinsky, *Crónicas de mi vida* (1935), Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1985, pp. 64-65.

²⁵¹ En Stravinsky, *Poética...*, *op. cit.*, p. 125.

CONCLUSIONES

Todo lo que ha sido expuesto a lo largo de esta investigación, ha tenido como objetivo la demostración de que la experiencia del tiempo es histórica. La revisión del proceso que resultó en la enunciación explícita de una forma de ser del tiempo en la *Poética musical*, dejó en claro la interdependencia entre, por un lado, el modo de comprender la música y, por otro, la concepción de su desenvolvimiento histórico. Es decir que la experiencia del tiempo no se limitó al desarrollo de nuevas expresiones musicales, sino que también dependió de las formulaciones historiográficas y los discursos que de ellas se desprendieron. Así fue como, a lo largo de la primera parte de esta investigación, la historiografía tomó un papel protagónico, y adquirió un cariz de necesidad para el planteamiento de las condiciones de posibilidad de la segunda.

No pasa desapercibido que aún queda pendiente resolver de manera concreta, las preguntas planteadas en la problematización introductoria. Para llevar a cabo esta última tarea, vale la pena hacer un breve sumario de los elementos que se identificaron a lo largo de esta tesis, dando cuenta de la continuidad conceptual y, por consiguiente, del cambio de experiencia que resultó en nuevos sentidos para los conceptos. De este modo se dará mayor fuerza y claridad a la hipótesis de que la enunciación del “tiempo musical” es resonancia de dicha experiencia histórica. Es imprescindible tener en cuenta que el periodo englobado recorre cerca de ocho décadas, desde las reformas de Alexander II (iniciadas en 1860) hasta 1939 (año de escritura y publicación de la *Poética*); por lo tanto, se ha esbozado una suerte de orden secuencial de los momentos de la experiencia-concepto, con la finalidad de comprimir la extensión abarcada, con sus debidos cuidados y matices.

El primer momento de la experiencia que se mostró, fue el de la gestación de la música rusa a partir de los recursos occidentales; primero, sin la consolidación de escuelas de enseñanza musical y, más tarde, con la instauración de los conservatorios. Esto sería conceptualizado y enunciado en las historiografías de la década de los ochenta del siglo XIX, a partir de la confirmación de Glinka como pionero en el camino que se legaría a la llamada escuela rusa. La enunciación de ésta sólo ocurriría tras el conocimiento del desarrollo musical ruso en el mundo europeo hacia 1878, con la

Exposición Universal de París; su definición, además, funcionaría sólo a partir del principio de negatividad aplicado al concepto de la música popular o tradicional, la cual se asociaba a un pasado que precedía a Glinka y en el cual se adolecía del lenguaje y métodos occidentales. Con el señalamiento de un fundador, no sólo se indicaba el empleo de un lenguaje europeo, sino el sometimiento de lo tradicional a esos recursos. Esto último, funcionaría como criterio de consideración de los personajes partícipes de la primera genealogía, aún cuando sus espacios de florecimiento fueran distintos.

El siguiente momento –que no es totalmente sucesivo al primero, sino que ya tiene algunos lazos entrecruzados con éste–, corresponde a la apropiación y afianzamiento de una nueva noción de la historia de la música en Rusia y los parámetros para definirla y valorarla desde dentro. Con la solidificación de una “escuela”, era posible dirigir la atención a nuevos problemas en torno suyo. La apreciación de la música desde lo virtuoso y teórico, por un lado, y lo expresivo y anímico, por otro, fue eco de las búsquedas identitarias de mediados del siglo, lo cual tenía implicaciones directas con la forma en que se había construido el panorama de la historia de la música rusa.²⁵²

Más tarde, la experiencia de una escuela consolidada, devino en la concepción de una nueva “tradicición” que llegaría a percibirse como parte de un conservadurismo que se opondría a las innovaciones de las nuevas generaciones. Entonces, aparecería el nombre de Stravinsky como ruptura, distanciado ya de la línea de continuidad encarnada por Glinka, Dargomijski, “los cinco”, Tchaikovsky y los Rubinstein. El éxito del propio Stravinsky, condicionaría las enunciaciones hechas a lo largo de la *Poética musical*.

La suficiencia de los conceptos que definían a la música, su quehacer y su lugar en la historia, se desvanecería frente a los conflictos bélicos vecinos y las exploraciones vanguardistas de principios de siglo. Si antes, la música debía afectar el estado del alma y lograr hacer olvidar o trasladar al espectador a un momento distinto del presente, en la época sucesiva, ya no se tomaría a éste como principal requerimiento de valoración de la obra. La música empezaría a comprenderse como un fenómeno cuyos intereses orbitarían en torno a nuevos centros. No sólo habría un reordenamiento dentro de la institución de la armonía, sino que ésta, también dejaría de dominar las discusiones para

²⁵² Recuérdese la asociación entre lo eslavo-tradicional, y, lo europeo científico-racional.

prestar lugar a la consideración del factor rítmico, lo cual lograría adquirir su más grande expresión con la obra de Stravinsky y la polémica en torno a ella.

La enunciación del tiempo y su exploración, serían consecuencia, tanto de las nuevas formas de valorar la composición musical, como del acercamiento de la filosofía al ámbito de la música. No sólo se trataba del ensalzamiento de algunos filósofos hacia el arte sonoro, sino de la interrogación específica en torno al fenómeno musical. No debe olvidarse la importancia que tuvo Bergson para dar su factor distintivo, entre todas las artes, a la música.

La música es el solo dominio donde el hombre realiza el presente. Por la imperfección de su naturaleza, el hombre está destinado a sufrir el paso del tiempo –en sus categorías pasado y porvenir–, sin poder jamás convertir en real, esto es, en estable, la de presente [...] El fenómeno de la música nos ha sido dado con el solo fin de instituir un orden en las cosas y, por encima de todo, un orden entre el hombre y el tiempo²⁵³

Así definió Stravinsky, en *Crónicas de mi vida* –algunos años antes de la publicación de la *Poética*– al arte al que consagraría toda su vida. Aún no se enunciaba la tipología creadora que expondría Souvtchinsky en la *Revue musicale* y en las lecciones de Stravinsky, pero la experiencia del tiempo como parte específica y fundamental de la música ya tenía su resonancia y lugar insustituible. Ser parte de una historia ordenada del arte sonoro, fue lo que llevaría al desglosamiento de los tipos de tiempo manifiestos en las obras y, por ende, tipos de creadores a lo largo de la historia.

Sólo con estos antecedentes y bajo estas condiciones, era plausible el surgimiento de un pensamiento que apuntara, tanto a la reconfiguración del orden histórico musical, como de los valores con los cuales podría justificarse esta renovación. Si bien, la experiencia condensada en la *Poética musical* pudo tener otras vías de manifestación, sus particularidades son lo que la hacen un medio óptimo para reconocer y explicar la concientización del tiempo como una experiencia asociable a la práctica musical, a su vez definitoria de una concepción propia del orden histórico.

Tal vez sería una exageración afirmar que Stravinsky propició intencionalmente la inserción de su nombre dentro de una historia musical que traspasara las fronteras que habían flanqueado las historiografías de las décadas previas a su ascenso como compositor a nivel internacional. No obstante, no se puede negar que sus propias

²⁵³ Véase Stravinsky, *Crónicas...*, *op. cit.*, pp. 64-65.

preocupaciones en torno a la música como un fenómeno ondulante entre, por un lado, lo inmediato e inestable del presente, y por otro, lo retentivo de su elaboración historiográfica, formaron parte de una experiencia amplia respecto al tiempo y tuvieron alguna injerencia sobre las reflexiones y reconstrucciones tipológicas de Souvtchinsky.

Bien puede argüirse que este desenvolvimiento de la experiencia, tanto en su carácter vivencial como conceptual, ha sido arrojada principalmente desde las consideraciones de un artista y de un filósofo. De ahí que el intento de proponer una forma diferente de pensar al tiempo con todas las aristas de su experiencia desde una situación historiadora, parezca incompatible, o bien, demasiado ambiciosa. Así, pues, habría que preguntar ¿qué ofrece –si es que lo hace– la investigación acerca de la experiencia del tiempo musical, al quehacer historiográfico? La respuesta más sólida a esa pregunta sería la posibilidad de acercarse al fenómeno musical desde la investigación histórica sin tener que caer en los tecnicismos y enigmas inherentes a las propuestas musicológicas. Puede percibirse como una solución un tanto insuficiente, sin embargo, no parece poco el hacer presente y enfatizar el hecho de que hay un entramado semántico común entre los quehaceres histórico y musical, como actividades creativas que procuran la institución de la relación entre el hombre y los tiempos. La compartición de conceptos, aún con sus movimientos internos, obliga a pensar a la historia como un acto completamente creativo –por no decir artístico– que inventa formas del tiempo condicionadas por la experiencia particular de quien investigue y escriba.

También es válido pensar que la afirmación anterior podría haber prescindido de la consideración del proceso de conceptualización del tiempo musical, con lo cual esta investigación quedaría flotando en la inutilidad. No obstante, reconsiderar la oferta del mundo musical para el historiográfico no pudo haber partido sino del adentramiento a un universo que, por mucho tiempo, ha sido empujado lejos de las consideraciones prácticas de los historiadores; esto, debido a la atribución de la fugacidad al fenómeno particularmente sonoro, como si estuviese desprendido del resto de los acontecimientos y manifestaciones de lo humano, que no dejan de ser igualmente inasibles.

La necesidad de traducción de los fenómenos históricos no requiere otra cosa más que una problematización adecuada a los parámetros del historiador, aún con las dificultades y especificidades que cualquier área de conocimiento y desenvolvimiento

humano supone. De este modo, voltear el rostro hacia la conceptualización de una experiencia del tiempo en la música, es realmente una invitación al reforzamiento de la consciencia del quehacer historiador. Toda estructura y narrativa que propone una temporalidad histórica parte, invariablemente, de un trasfondo que bien puede estar atado a asociaciones conceptuales imaginarias de cualquier forma de conocimiento y experiencia sensible o conceptualizada.

Así, tomando en cuenta las líneas previas y lo enfatizado en la sección teórica de esta investigación, lo que importa es entender que el tiempo es siempre una creación humana; se trata de un concepto que, aunque funciona como categoría existencial contiene una enorme diversidad de experiencias posibles y horizontes imaginables, pues parafraseando a San Agustín, todos sabemos lo que es el tiempo hasta el momento en que nos lo preguntan. Dar cuenta de su carga de historicidad, nos ciega.

Entonces, la distancia se vuelve compañera de la indagación conceptual pues, tiempo se requiere para pensar al tiempo mismo. De igual modo en que la *Poética musical* aquí fungió sólo como un medio de expresión de toda una serie de elementos – que estuvieron condicionados por el desarrollo histórico, historiográfico y creativo de las décadas que vieron el alumbramiento de Rusia en la historia de la música–; así también puede funcionar cualquier otro documento que, a pesar de sus propósitos o intenciones específicas, no dé cuenta explícita, en su momento de producción, de todo el recorrido que ha hecho la consciencia hasta su momento de manifestación enunciativa.²⁵⁴ Nada que no pertenezca al ejercicio de la historia conceptual pero sí una aportación a las historias del tiempo y de la música, que tanto han sido relegadas pese a su valor vital y riqueza en historicidad.

²⁵⁴ Podemos pensar y proponer las indagaciones de Gilles Deleuze en su texto “Tiempo musical”; los escritos sobre música de Stockhausen; incluso, en castellano, las reflexiones del recién fallecido Mario Lavista; etcétera. A ellos atraviesa el siglo XX y todas sus convulsiones, así como un interés por repensar al fenómeno musical en función del tiempo.

Bibliografía

- Ankersmit, Frank, “Representación, ‘presencia’ y experiencia sublime”, *Historia y grafía*, núm. 27, 2006, pp. 139-72.
- Ares Yebra, Javier, *Pierre Souvtchinsky: desdoblamiento y concentración en Ígor Stravinsky*, Universidad de Vigo, Vigo, 2017, 300 p.
_____”El manuscrito de Souvtchinsky y la *Poética musical*: sobre el concepto de tiempo en el pensamiento estético de Ígor Stravinsky”, en *Cadernos de Teoría das Artes. Arte & Teoría*, Universidade Católica Editora, Portugal, 2014, pp. 95-120.
- Atlas, Allan (ed.), *Antología de la música del Renacimiento*, Akal, Madrid, 2002.
- Bakunin, Mijaíl, *Confesión al zar Nicolás I*, Labor, Barcelona, 1976, 220 p.
- Baña, Martín, “*Intelligentsia* y modernidad en la música rusa del siglo XIX. El *Kruzhok* de Mily Balakirev, Modest Músorgski y la relación de Rusia con Europa”, en *Revista del Instituto de investigación musicológica ‘Carlos Vega’*, num. 28, 2014, pp. 17-54.
- Berdiaev, Nicolai, *El sentido de la historia*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1979, p. 70.
- Bergson, Henri, *Historia de la idea del tiempo*, Paidós, Barcelona, 2017, 427 p.
_____ *Obras escogidas*, Aguilar, México, 1959, 1166 p.
- Berlin, Isaiah, *Pensadores rusos* (2ª ed.), FCE, México, 2008, 519 p.
- Biely, Andréi, *Petersburgo*, Akal, Madrid, 2009, 718 p.
- Billington, James, *El ícono y el hacha. Una historia interpretativa de la cultura rusa*, Siglo XXI, España, 2011, p. 538.
- Blok, Alexander, *The spirit of music*, Lindsay Drummond Limited, Londres, 1946, 70 p.
- Boulez, Pierre, *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 1984, 495 p.

- Brélet, Gisele, *Creación y estética musical*, Hachette, Buenos Aires, 1957, 145 p.
- Carlson, Maria, *'No religion higher than truth'. A history of the theosophical movement in Russia, 1875-1922*, Princeton University Press, New Jersey, 1993, 298 p.
- Castoriadis, Cornelius, *Figuras de lo pensable*, FCE, México, 2002, 302 p.
- Chernyshevski, *¿Qué hacer?*, Akal, Madrid, 2019, 556 p.
- Craft, Robert, "Roland-Manuel and the 'Poetics of music'", *Perspectives of new music*, vol. 21, núm. 1-2, otoño de 1982- verano de 1983, pp. 487-505.
- _____ *Memorias y comentarios*, Acantilado, Barcelona, 2013, 437 p.
- Cui, César, *La música en Rusia*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947, p. 131
- Deleuze, Gilles, *Empirismo y subjetividad*, Gedisa, Barcelona, 1981, p. 14.
- Djermanovic, Tamara, *Dostoyevski entre Rusia y Occidente*, Herder, Barcelona, 2013, 264 p.
- Dufour, Valérie, *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)*, Université de Bruxelles, Bruselas, 2006, 276 p.
- _____ "Un manuscrit inédit de Souvtchinsky", en *Revue de musicologie*, t. 89, núm.2, 2003, pp. 373-392.
- _____ "Strawinsky vers Souvtchinsky. Thème et variations pour la *Poétique musicale*", en *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, núm. 17, Marzo, 2004, pp. 17-23.
- Haimo, Ethan (ed.), *Stravinsky retrospectives*, University of Nebraska, Nebraska 1987, 203 p.
- Ferrari, Emanuele, "The altar of the dead: notes on Stravinsky, Eliot and tradition" en *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, v. LX, núm. 3, septiembre-diciembre, 2007, pp. 245-261.
- Gerald, Abraham, *Studies in Russian music [1935]*, Faber & Faber, Londres, 2011, 355 p.

- González, Miguel, “Utopías y realidades: revolución *Gesamtkunstwerk*, drama musical” en Richard Wagner, *Ópera y drama*, Akal, Madrid, 2013, 304 p.
- Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, Abada, Madrid, 2010, 1006 p.
 _____ *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces, FCE, México, 1966, 548 p.
- Herzen, Alexander, *El desarrollo de las ideas revolucionarias en Rusia*, Siglo XXI, México, 1979, 271 p.
- Hoffmann, E.T.A., *El hombre de arena* (ed. digital), El aleph, 2011, 44 p.
- Humbertclaude, Éric , *Pierre Souvtchinski, cahiers d'étude*, L'Harmattan, Francia, 2006, 229 p.
- Kandinsky, Vasili, *Sobre lo espiritual en el arte*, México, Colofón, 2017, pp. 29-31.
- Koechlin, Charles, “Évolution et tradition: A propos du *Pierrot lunaire* de M. Schoenberg” [marzo 1922], en *Écrits; esthétique et langage musical*, Mardaga, Bélgica, 2006, pp. 187-191.
 _____ “De la simplicité”, *Revue musicale*, enero 1928, pp. 137-246.
- Kofi, Agawu, *Playing with signs. A semiotic interpretation of classic music*, Princeton University Press, Nueva Jersey, 2016, 168 p.
- Koselleck, Reinhart , *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*, trad. Luis Fernández Torres, Trotta, Madrid, 2012, 317 p.
 _____ *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Barcelona, 1993, 368 p.
 _____ y Hans George Gadamer, *Historia y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 70.
- Landry, Lionel, “Le rythme musical”, *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, t. 102, jul.-dic. 1926, pp. 223-238.
- Lefebvre, Henri, *La violencia y el fin de la historia*, Siglo veinte, Buenos Aires, 1973, 235 p.

- Loeffter, James, *The most musical nation. Jews and cultur in the late Russian Empire*, Yale University Press, Londres, 2010, 274 p.
- Maher, Terence, "Decomposition: musical occampanyments to Stravinsky's *Poetics of music*" en *Indiana Theory Review*, vol. 5, núm. 2, invierno 1982, pp. 62-73.
- Marcel, Gabriel, "Bergsonisme et musique" en *Revue musicale*, marzo 1925, pp. 219-229.
- Marchand, René, *Parallèles littéraires franco-russes*, Costa Amic, México, 1949, 373 p.
- Montagu-Nathan, *A history of Russian music*, W. Reeves, Londres, 1914, 346 p.
- Pascal, Pierre, *Las grandes corrientes del pensamiento contemporáneo*, Encuentro, Madrid, 1978, 158 p.
- Pernau, Margrit, "Nuevos caminos de la historia conceptual", en *Conceptos históricos*, núm. 5 (8), dic. 2019, pp. 12-47.
- Plejánov, Gueorgui, *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*, Akal, Madrid, 1975, 250 p.
- Pougin, Arthur, *Essai historique sur la musique en Russie*, Boca Frères, Turín, 1897.
- Prunières, H. (dir.), *Revue musicale*, t. 1, num. 191, mayo-junio 1939, 115 p.
- Ramsay, Stuart, *The Russian intelligentsia. Makers of the revolutionary State*, University of Oklahoma Press, Oklahoma, 1957, 282 p.
- Retamozo, Martín, "Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social", *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 51(206), 69-91.
- Rimsky-Kórsakov, N.A., *Mi vida y mi obra*, Schapire, Buenos Aires, 1960, p. 55.
——— *Tratado práctico de armonía*, Ricordi, Milano, 1923, p. VI.
- Roland-Manuel, Alexis, *El placer de la música*, vol. 3, Hachette, Argentina, 1952.

- Rousseau, J.J., *Œuvres de J.J. Rousseau*, t. XIV, Chez Emler Frères, París, 1826, 520 p.
- Rubinstein, Antonio, *La música y sus representantes* [1892], MXCLXI, México, 1941, 117 p.
- Sakharoff, Alexander, *Reflexiones sobre la danza y la música*, Emecé, Buenos Aires, 1944.
- Schopenhauer, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, Gredos, Madrid, 2014, 596 p.
- Soubies, Albert , *Précis de l'Histoire de la musique russe*, Fisch Bacher, París, 1893, 102 p.
- Stravinsky, Ígor, *Poética musical*, Acantilado, Barcelona, 2006, 125 p.
 _____ *Crónicas de mi vida* (1935), Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1985, 188 p.
- Swan, Alfred, "The present of Russian Musica", *The musical quarterly*, v. 13, n. 1, enero 1927, pp. 29-38.
- Taruskin, Richard, *Defining Russia musically*, Princeton University Press, New jersey, 1997, 561 p.
- Tolstoi, León, *Cristianismo y anarquismo*, Antorcha, México, 1982, 92 p.
 _____ *¿Qué es el arte?*, Maxtor, Valladolid, 2012, 240 p.
 _____ *Sonata a Kreutzer* [1889], Acantilado, Barcelona, 2033, 162 p.
- Vilanou, Conrad, "Historia conceptual e historia intelectual" en *Ars Brevis*, núm 12, 2006, pp. 165-190.
- Youssouppoff, Nicolaj B., *Histoire de la musique en Russie*, Saint-Jorre, París, 1862.