

Una utopía musical:
Suvchinski, Eurasia y la poética de Stravinski
· *Javier Ares Yebra* ·

Javier Ares Yebra

Universidad Internacional de La Rioja, España

Una utopía musical: Suvchinski, Eurasia y la poética de Stravinski

DOI: 10.36446/be.2025.71.423

Resumen

El presente artículo analiza la influencia de Piotr Suvchinski en el pensamiento estético de Igor Stravinski, centrándose en los aportes del filósofo ruso a las conferencias que el compositor impartió en Harvard durante el curso 1939-1940, publicadas en 1942 bajo el título *Poétique musicale*. Mediante una exhaustiva revisión de fuentes y documentos de diversos archivos, se argumenta que Suvchinski desempeñó un papel clave en la estructuración y organización conceptual de estas lecciones. Las conclusiones revelan que las ideas del eurasiatismo, movimiento al que Suvchinski estuvo estrechamente vinculado como uno de sus fundadores, constituyen el principal sustrato filosófico y cultural de la quinta conferencia, “Las transformaciones de la música rusa”.

Palabras clave

Estética musical; Rusia; Revolución; *Cronos*; Dialéctica

A Musical Utopia: Suvchinski, Eurasia, and Stravinsky's Poetics

Abstract

This article examines the influence of Piotr Suvchinski on Igor Stravinsky's aesthetic thought, focusing on the contributions of the Russian philosopher to the lectures the composer delivered at Harvard during the 1939-1940 academic year, which were published in 1942 under the title *Poétique musicale*. Through a thorough review of sources and documents from various archives, it is argued that Suvchinski played a key role in the conceptual structuring and organization of these lectures. The conclusions reveal that the ideas of Eurasianism, a movement to which Suvchinski was closely linked as one of its founders, form the primary philosophical and cultural foundation of the fifth lecture, “The Transformations of Russian Music”.

Keywords

Musical aesthetics; Russia; Revolution; *Chronos*; Dialectics

Recibido: 01/09/25. Aprobado: 03/11/25.

En 1939, la Universidad de Harvard ofreció a Igor Stravinski la cátedra de Poética Charles Eliot Norton.¹ La primera referencia a esta propuesta aparece en un documento del 28 de marzo de ese año, enviado al compositor por el historiador del arte Edward Forbes, que por aquel entonces presidía el comité de selección.² Días más tarde, tras comunicar su aceptación, Stravinski se convirtió en el primer músico en ocupar esta plaza creada en 1925.

La tarea principal del maestro invitado consistía en ofrecer una serie de lecciones que posteriormente eran publicadas por Harvard University Press. Así, las seis conferencias pronunciadas en francés por Stravinski durante el curso 1939-1940 fueron publicadas en 1942 bajo el título *Poétique musicale sous forme de six leçons*.³ El musicólogo y compositor francés Roland-Manuel (1891-1966) y el filósofo ruso Piotr Suvchinski (1892-1985) colaboraron con Stravinski en este proyecto.⁴

En la segunda conferencia, “Del fenómeno musical”, leemos:

Más complejo y verdaderamente esencial es el problema específico del tiempo, del cronos musical. Este problema ha sido objeto de un estudio, particularmente interesante, del Señor Souvtchinsky, filósofo ruso amigo mío. El pensamiento

¹ A partir de la fonética rusa propongo Igor Stravinski como forma ortográfica en castellano. El mismo criterio aplicaré en el caso de otros nombres rusos cuya fonética es, en general, igualmente compatible con la castellana (por ejemplo, Piotr Chaikovski, Alexander Scriabin, etc.). En las citas de documentos, ediciones de libros y artículos, conservaré la ortografía que aparece en los mismos.

² El documento forma parte de la Igor Stravinsky Collection, conservada en la Paul Sacher Foundation de Basilea (en lo sucesivo: PSF-ISC), Microfilm (en lo sucesivo: MF) 129.1-000107/108.

³ A la primera edición, publicada en francés, le siguieron, también en ese idioma, una segunda a cargo de la editorial Janin (1945), y una tercera (Plon-Le Bon Plaisir, 1952) en la que se especificaba su carácter de revisada y completada. La primera traducción fue la edición en castellano publicada en 1946 por la editorial Emecé de Buenos Aires (trad. Eduardo Grau). En 1947 apareció la primera edición en inglés. Posteriormente se publicaron la primera edición alemana (1949) e italiana (1954). Las citas que aparecen en el cuerpo de este texto pertenecen a la paginación de la primera edición, a la que me referiré como *Poétique*.

⁴ Sobre la ortografía de Петр Петрович Сувчинский, en su etapa de Berlín utilizó la forma Peter Suwtchinsky, y en París Pierre Souvtchinsky. A partir de la fonética rusa propongo Piotr Suvchinski como forma ortográfica en castellano.

del señor Souvtchinsky concuerda tan estrechamente con el mío propio, que no puedo hacer nada mejor que resumir su tesis. La creación musical es juzgada por el señor Souvtchinsky como un complejo innato de intuiciones y posibilidades, fundado ante todo en una experiencia del tiempo –el cronos–, cuya incorporación musical no nos aporta sino la realización funcional. (*Poétique*: 21)⁵

Suvchinski fue uno de los amigos más cercanos de Stravinski durante su etapa francesa y le dedicó varios textos importantes a su música.⁶ Stravinski le menciona una vez más a lo largo de estas conferencias, de nuevo en la segunda, al referirse a sus dos categorías de tiempo –psicológico y ontológico–, mediante las cuales interpreta a los compositores según su experiencia temporal particular.

Mi intención en este trabajo es presentar y analizar los aportes de Suvchinski al diseño y la elaboración de las conferencias. A través de los principales estudios y documentos conservados, argumentaré que fue el filósofo ruso quien desarrolló los fundamentos estéticos de las lecciones, particularmente de la quinta –marcada, como veremos, por las ideas del eurasiatismo– y de la segunda, cuyas reflexiones en torno a la idea del tiempo transcriben las tesis de su artículo “La noción del tiempo y la música”.⁷ La utilización que hizo Stravinski del concepto de *cronos* y de las ideas de contraste y similitud en el proceso compositivo evidencian esta influencia, especialmente en relación con un elemento tan intrínsecamente musical como es el tiempo. Además de la redacción íntegra de la quinta lección y del aparato teórico de la segunda, el plan general de las conferencias de Harvard y la importancia del concepto de *tipología* en la cuarta dan cuenta de la implicación de Suvchinski en el proyecto.

⁵ Las traducciones son propias salvo indicación contraria en las citas y la bibliografía.

⁶ Sobre su biografía y su amistad con el compositor, véanse Dufour 2006: 51-86; Walterskirchen 2006; Akimova 2011; Bretanitskaya 2011; Glebov 2017: 18-26; y Ares Yebra 2021: 15-33. Entre 1930 y 1976, Suvchinski consagró a Stravinski una serie de textos que lo consolidaron como uno de los exégetas más importantes de su obra. Algunos de estos escritos, como “Le miracle du *Sacre du Printemps* (Tradition et Inspiration)” (1962), permanecen inéditos en su totalidad.

⁷ En abril de 1939, la revista *Sur* publicó el artículo de Suvchinski “Reflexiones sobre la tipología de la creación musical. La noción del tiempo y la música”, que influyó considerablemente en el proceso de elaboración de las conferencias. Escrito originalmente en ruso (“Заметки по типологии музыкального творчества. I. Время и музыка”, PSF-IC, MF 103.1-02090/02111, 19 páginas, inédito en vida de Suvchinski), hasta donde llega mi conocimiento, se trata del único texto del filósofo traducido al castellano. La edición de *Sur* fue la primera; unas semanas más tarde apareció en *La Revue Musicale* una traducción al francés, “La notion du Temps et la Musique. Réflexions sur la typologie de la création musicale” (con el título y el subtítulo invertidos respecto de la edición de *Sur*).

El manuscrito de tres páginas que dedicó a la estructura y al contenido es decisivo para comprender el proceso de elaboración y su participación en ellas.⁸ Las correspondencias entre este documento y la primera edición son notables. Escrito en francés con algunas anotaciones en ruso, presenta un plan en ocho lecciones –aunque finalmente se publicaron seis y un epílogo– concebido por Suvchinski a petición de Stravinski. En él destaca la presentación de las ideas a través de oposiciones dialécticas: continuidad-discontinuidad, sacro-profano, determinado-indeterminado, contraste-similitud. Este mismo procedimiento dialéctico constituyó el principio estructural de ordenación empleado en la redacción final de la *Poética*. Asimismo, el manuscrito recoge las ideas de instante y duración, que, a través de Suvchinski, permiten vincular los postulados de las conferencias con la filosofía de Henri Bergson.⁹

Por su parte, Stravinski elaboró un texto en francés con algunos pasajes en ruso, concebido en seis lecciones y conformado por unas 1500 palabras que, básicamente, representan su aporte a las conferencias. De todos modos, un análisis de contenido de los borradores y apuntes que integran el dossier Roland-Manuel, permite afirmar que la redacción de conjunto fue obra del musicólogo francés.¹⁰

A los manuscritos mencionados debe añadirse, además, un texto redactado por Suvchinski, mecanografiado en ruso con correcciones manuscritas, que se corresponde con la quinta conferencia, “Las transformaciones de la música rusa”.¹¹ En la presente investigación, me propongo analizar la relevancia de esta conferencia en el contexto de la *Poética* y examinar sus ideas clave a partir del pensamiento estético de Suvchinski, prestando especial atención a su participación en el eurasiatismo, cuyas ideas iluminan de forma decisiva la quinta lección. Antes, ubicaré a Suvchinski dentro del contexto eurasiático e interpretaré críticamente su pensamiento en relación con las principales características de este movimiento. Este enfoque permitirá, en primer lugar, contextualizar el eurasiatismo y la música en su producción y, en segundo lugar, sentar las bases para un análisis detallado de la quinta conferencia.

⁸ El manuscrito fue localizado por Éric Humbertclaude, quien años más tarde me facilitó una copia tanto de este documento como del archivo de Suvchinski. Para una consulta del manuscrito véanse Dufour 2003 y Ares Yebra 2014 y 2021.

⁹ Sobre la recepción de Bergson en Rusia, véanse Nethercott 1995 y Fink 1999. Para una valoración general de su influencia, puede consultarse Pilkington 1976.

¹⁰ Para una consulta de estos documentos, véase PSF-ISC. Los manuscritos de Roland-Manuel fueron descubiertos por Myriam Soumagnac, quien los empleó en su edición de la *Poétique* (2011).

¹¹ Cabe mencionar también una traducción al francés de este texto, realizada por Soulima Stravinski, uno de los cuatro hijos del compositor. Sobre estos documentos véase PSF-ISC.

1. UNA CONSTELACIÓN EURASIÁTICA: SUVCHINSKI Y EL CÍRCULO DE PARÍS

El eurasiatismo conjuga corrientes de pensamiento y elementos teóricos de finales del siglo XIX y principios del XX: un naturalismo teológico inspirado en la *Naturphilosophie* romántica, corriente filosófica enmarcada en el idealismo alemán que tuvo en Schelling a su principal impulsor; un modo de entender la cultura que bebía de las tesis de Spengler, cuya obra en dos volúmenes *La decadencia de Occidente* fue parte del caldo de cultivo que dio lugar a la ideología eurasiática; la idea herderiana de la *Volksgeist* (el “espíritu del pueblo”); una concepción cíclica de la historia, temperada por una reinterpretación de la filosofía de Hegel que conjugaba la dialéctica con la idea de un fin de la historia, entendida en términos de progreso; un relativismo cultural fruto de una voluntad de universalidad frente a las tradiciones no europeas; la propensión a la metafísica y al vitalismo bergsonianos (Laruelle 2001).

El pensamiento eurasiático articula una retórica de auto-legitimación, representa una epistemología en el límite entre el saber y la fe, entre la ciencia y la metafísica; una geosofía, fundada sobre la idea de un tercer mundo (ni Europa ni Asia); y, ante todo, una hermenéutica. A ello cabe añadir el cuestionamiento ruso de la alteridad europea, el peso de lo identitario ligado a la geografía, y una voluntad de construir en relación con el derecho a la diferencia del mundo no occidental. La visión de Eurasia como sistema geográfico, unidad etno-cultural y espacio político, es el elemento central de esta ideología cuya unidad se sustentaba en una interpretación del escenario eurasiático como espacio autárquico, en oposición a una Europa moderna que venía incrementando su individualismo y su orientación materialista.

Considerando la complejidad de este “sistema” de pensamiento nacido en el contexto de entreguerras, abordar el papel de Suvchinski en el eurasiatismo supone un desafío a varios niveles. En primer lugar, la dispersión de las fuentes, ya que muchos documentos que habilitan su reconstrucción histórica se encuentran en archivos de Nueva York, Princeton, Moscú, París, Londres y Praga. Además, en comparación con la trascendencia de lo acontecido, todavía se sabe relativamente poco sobre cómo artistas, escritores y pensadores emigrados interactuaron con las culturas locales de destino, y de qué manera estas influyeron en su relación con los hechos posteriores a la Revolución Rusa.¹²

¹² Para una historia cultural de la emigración rusa de entreguerras, véanse Raeff 1990 y Slobin 2013. Para una aproximación a la historia de la literatura rusa de entreguerras, véase Tihanov 2011. Para abordar la apropiación de la cultura francesa –particularmente del modernismo europeo– por parte de los emigrados rusos en París, y su participación en la vida cultural parisina, véase Livak 2003.

El eurasiatismo fue el producto intelectual de una emigración de entreguerras que redefinió a Rusia como Eurasia, una entidad geopolítica y cultural a modo de tercer continente, distinto de Europa y de Asia. Los eurasiáticos trataron de reconciliar los planos espiritual y material de la vida, proponiendo a tal efecto una sociedad basada en principios religiosos. Sus concepciones influyeron significativamente en diversas disciplinas, desde la literatura a la geografía, pasando por la filosofía, la teología y el arte.¹³

Tanto Suvchinski como Trubetskoi y Savitski pertenecieron a la generación de los nacidos en la década de 1890, un período notable de la historia de la cultura rusa.¹⁴ Se trata, más concretamente, de la llamada Edad de Plata, que tuvo lugar entre la última década del siglo XIX y la de 1920, en la que se desarrolló el modernismo ruso en la música, la pintura y la poesía. En la década de 1910, Suvchinski se involucró en la llegada del modernismo a la música rusa, protagonizando junto a Asafiev un episodio decisivo, su abandono de la revista *El Contemporáneo musical* [Музыкальни Современник], que había cofundado junto a Andrei Rimski-Korsakov, por desavenencias con la línea editorial. Posteriormente, ambos se asociaron para fundar *Melos*.

Fue Suvchinski quien desarrolló más ampliamente el pensamiento estético dentro del eurasiatismo. Aspiraba a combinar su visión sobre la creatividad y la autonomía de la obra artística, con una perspectiva marxista del arte, en su relación con la economía y la sociedad, siempre desde la centralidad que tenían para él los fundamentos religiosos.¹⁵ Para otros eurasiáticos, el arte debía estar más explícitamente ligado a la idea de belleza como expresión de Dios. Esta fue la posición de Trubetskoi, que consideraba el enfoque de Suvchinski demasiado moderno y “de izquierdas” (Glebov 2003: 22).

A pesar de su importancia, Suvchinski es posiblemente el menos conocido de los principales eurasiáticos. A juicio de Humbertclaude, “se casó con su siglo mientras mantenía el enigmático don de permanecer desconocido para el público en general” (2006: 228). Sin embargo, su producción es fundamental para comprender la relación entre

¹³ Para una ampliación sobre el modernismo y el papel de la literatura en la emigración rusa, véase Slobin 2013. Sobre el uso de la poesía en la “reinención del pasado”, véase Hodgson, Shelton y Smith 2017: 355-392.

¹⁴ La literatura especializada refleja notables diferencias en la selección de los principales exponentes del eurasiatismo. En cambio, las investigaciones coinciden al interpretarlo como producto de la emigración y, por consiguiente, como un movimiento ideológico y político que hunde sus raíces en el exterior de Rusia. En general, en ellas se considera a Suvchinski como fundador del eurasiatismo, junto con Trubetskoi y Savitski. Sobre esto, sugiero consultar Polovinkin 1995, Laruelle 1999, Glebov 2006, 2011 y 2017.

¹⁵ Una referencia al marxismo en Suvchinski como perspectiva analítica de la producción artística puede encontrarse en su texto “A propos d’une fin de saison (Kurt Weill. Igor Markewitch)” (ca. 1935), que se encuentra en la Médiathèque Communale de Mónaco, Fonds Boris de Schloezer, BSC4.

el eurasiatismo y corrientes estéticas como el modernismo ruso. Su interés por la música y la literatura, su personalidad y su perspectiva filosófica, aportaron al eurasiatismo un aura particular, que atrajo no sólo a compatriotas interesados en geopolítica, sino también a escritores, compositores y poetas. A través de diversas actividades (emprendimientos editoriales, publicaciones, organización de conciertos, apoyo y acompañamiento de carreras artísticas), Suvchinski trató de dar una respuesta a las transformaciones de la vida y de la sociedad en el contexto de la modernidad, potenciando el papel trascendental del arte y la religión. En este sentido, fue el gran articulador de la constelación eurasiática.¹⁶ Además, Suvchinski fue el único de los principales exponentes del eurasiatismo que tuvo alguna experiencia con el nuevo gobierno bolchevique, a través de su cooperación con Arthur Lourié, jefe del Departamento de Música del Narkompros entre 1918 y 1921 (Ares Yebra 2023).

Tras la desintegración del Imperio Ruso, las diferentes corrientes del eurasiatismo compartieron la visión de Rusia como una unidad política y cultural en forma de utopía eurasiática. Los eurasiáticos no se limitaron únicamente a conformar una corriente intelectual basada en la denuncia del imperialismo epistemológico de Occidente sino que tuvieron un horizonte común. En la década de 1920, protagonizaron la escena cultural y política de la emigración rusa: celebraron congresos políticos, conferencias, y seminarios en París, Praga, Bruselas y Belgrado, fundaron periódicos, revistas literarias y publicaciones colectivas en las que difundieron sus ideas.

A partir de 1919, se localizan en las principales ciudades europeas numerosos exiliados rusos (Gorboff 1995; Struve, 1996). A comienzos de la década de 1920, Berlín era el principal escenario para el diálogo entre la vanguardia rusa y las corrientes artísticas europeas. Con la relocalización de los emigrados en París, muchos de los jóvenes artistas, poetas y críticos, se interesaron por las corrientes estéticas europeas, influidos, según Gibson (1990), principalmente por el modernismo literario de Proust y Joyce. En este contexto, Suvchinski y Stravinski se encontraron por primera vez en Berlín en 1922.

Por otra parte, cabe destacar la presencia del concepto de *revolución* en el discurso eurasiático. La primera ola migratoria que llegó a la Europa de entreguerras después de la Revolución Rusa, fue la portadora de numerosas corrientes partidarias de una revolución conservadora. Las más representativas fueron el nacional-bolchevismo y, precisamente, el eurasiatismo, que propuso una especie de utopía conservadora nacida de una

¹⁶ Algunas investigaciones señalan que Suvchinski no sólo fue miembro fundador del eurasiatismo, sino que “lo dirigió”, y que este compromiso le provocó su ruina económica. Para una interpretación en este sentido, véase Walterskirchen 2006: 4.

conciencia del hecho revolucionario, a la vez que partidaria de una vuelta a valores religiosos que se enfrentaban directamente con la Revolución de 1917. Este componente religioso está presente en todas las definiciones que el eurasiatismo dio de sí mismo, con independencia de su mayor o menor cercanía a la cuestión revolucionaria.

La experiencia soviética obligaba necesariamente a una toma de posición, y de este modo se manifestaron dos actitudes frente a la Revolución de 1917: celebrar el hecho revolucionario o rechazarlo en virtud de una profunda convicción occidentalista. Esto aceleró la escisión del movimiento en dos ramas: la praguense, que guardaba sus distancias con la URSS (Savitski, Trubetskoi, Alexieiev), y la parisina, cercana al nuevo régimen (Karsavin, Suvchinski, Efron, Mirski). El intento de constituir un partido político tuvo como consecuencia la escisión de una parte de la constelación eurasiática, que acabó conformando un círculo propio en la comuna parisina de Clamart, en la que vivieron la mayor parte de los eurasiáticos de izquierdas, entre ellos, Suvchinski, Mirski, Seseman, Lourié y Efron.¹⁷

El 24 de noviembre de 1928, la publicación *Eurasia*, editada por el círculo de Clamart, definió claramente sus objetivos en su primer número: conectar las perspectivas eurasiáticas sobre la historia de Rusia con el despertar de una conciencia política marxista. La publicación, dirigida por Suvchinski y Mirski, supuso la formalización del cisma en el seno del movimiento.¹⁸ La revista consagró parte de su contenido a glorificar determinados aspectos de la Unión Soviética, principalmente económicos y organizativos. Los eurasiáticos de París se acercaron al marxismo siguiendo lo que entendían como una afinidad con su propia concepción del mundo. No obstante, las tesis marxistas tampoco llegaron a constituir una plataforma ideológica común.

Además de publicar el semanario marxista *Eurasia* (1928-1929), el círculo de París alentó también una edición en Bruselas, *Evraziac* (1929-1934). Asimismo, el círculo parisino propició el contacto con las principales corrientes estéticas de la época –modernismo, formalismo, constructivismo–, lo que influyó decisivamente en su relación con el arte. En este sentido, Suvchinski trató de articular el eurasiatismo con las estéticas de vanguardia.

¹⁷ Sobre los eurasiáticos de izquierdas y la relación e influencia de Gorki en ellos, véase Primochkina 2001.

¹⁸ En la órbita de esta investigación, la correspondencia de los miembros del círculo de París con los representantes de la cultura y literatura soviética constituye una importante fuente de conocimiento acerca de la orientación filosófica y política del grupo. Sobre la correspondencia entre Suvchinski y Mirski, véase Smith 1995. Respecto al intercambio epistolar entre Suvchinski y Gorki, véase Primochkina 2005.

En la década de 1930, el grupo de París se fue difuminando poco a poco bajo los acontecimientos de la historia. En 1935, el movimiento estaba ya muy mermado, y sobrevivía en Praga a través de Savitski y sus seguidores, que se convirtieron en los principales y casi únicos representantes a nivel internacional. La Segunda Guerra Mundial, la muerte de Trubetskoi en 1938, el retorno a la URSS de algunos eurasiáticos marxistas, y la marcha de Jakobson y Florovski a los Estados Unidos, supusieron el fin del eurasiatismo tal y como se había dado a conocer en la década de 1920.

2. LA MÚSICA Y RUSIA-EURASIA EN LOS ESCRITOS DE SUVCHINSKI

Los escritos de Suvchinski conforman un *corpus* particular en el que aparecen con frecuencia reflexiones sobre la música e ideas acerca de la historia y el destino de Rusia y Eurasia. Además del manuscrito original de “La noción del tiempo y la música”, sus primeros 31 textos están escritos en ruso: los tres primeros artículos en San Petersburgo (entre 1915 y 1917); cuatro artículos en Sofía (1921); dos escritos entre Sofía y Berlín (1921-1922); nueve en Berlín (1922-1925), y los trece primeros artículos en París (1925-1930).¹⁹

Con sus textos, Suvchinski contribuyó a la construcción de una variante modernista para el eurasiatismo, desde la que repensar la identidad rusa-eurasiática, el papel de la memoria histórica y la articulación del arte y la política en el contexto contemporáneo. Al mismo tiempo, su interés por el arte moderno puso de manifiesto la existencia de concepciones diferentes dentro del movimiento.

Suvchinski no fue protagonista en la formulación de la retórica estructuralista eurasiática, más relacionada con un ámbito de estudio –la lingüística– que no formaba parte de sus líneas de investigación. El intercambio entre Trubetskoi, Savitski y Jakobson fue decisivo en el desarrollo de un método basado en el concepto central de Eurasia. Savitski llamó a este método “sistémico”, mientras que Trubetskoi y Jakobson lo denominaron “estructuralista” (Glebov 2005: 314). El estructuralismo eurasiático influyó posteriormente en Levi-Strauss a través de Jakobson, que conectó las concepciones eurasiáticas con la escuela lingüística de Praga. Atender a la intersección entre

¹⁹ Una descripción y clasificación de los escritos de Suvchinski puede verse en Humbertclaude 2012: 83-98. El autor divide la producción de Suvchinski en tres períodos, tomando la cuestión eurasiática como eje principal: 1. “En Rusia: ruso y músico”, hasta 1919; 2. “En el exilio: ser músico en Eurasia”, 2a. 1921-1929; 2b. 1930-1981; y 3. “Edad avanzada: vuelta a la casilla Eurasia”, 1982-1985.

eurasiatismo y estructuralismo es esencial para comprender la importancia que las nociones de sistema y estructura tuvieron en los discursos del grupo.²⁰

Las concepciones eurasiáticas constituyen el gran eje que articula la producción de Suvchinski y condicionan su interpretación del arte y de la sociedad. Atendiendo a esta significativa presencia, propongo considerar al eurasiatismo como sustrato de su pensamiento, una constante, y no un momento histórico en su evolución. La perspectiva de Suvchinski trasciende el pensamiento geográfico característico de otros eurasiáticos como Savitski. Su visión del eurasiatismo se percibe no tanto en las temáticas de sus análisis histórico-culturales como en su tratamiento, en el tipo de aproximación.

Para exponer su interpretación sobre algunos de los temas que conformaron la agenda eurasiática, a continuación presento una selección de textos y pasajes significativos de su producción.²¹ El recorrido que sigue, ciertamente breve en comparación con el volumen de sus escritos, es, como veremos, necesario para el posterior análisis y valoración de Rusia-Eurasia como elemento esencial de la *Poética*.

Para Suvchinski, el eurasiatismo supone esencialmente una especificidad histórico-cultural que abreva, entre otras, en las tradiciones eslavo-rusa, bizantina y turca, y que niega por principio la existencia de una cultura universal. Puesto que la noción de movimiento está en la base de sus ideas, y constituye la posición ontológica de una generación de individuos ante su lugar y tiempo en el mundo, Suvchinski defendió la tesis de la “migración de la cultura, del desplazamiento geográfico de sus centros y sus

²⁰ La idea de tipos histórico-culturales de Nikolai Danilovski tuvo un importante papel en el desarrollo del eurasiatismo estructuralista. Los eurasiáticos tomaron de Danilovski la noción de *tipos* y la reemplazaron por la de *sistema*. Sobre ello, véase Sériot 1999: 46-47. Las nociones de *tipología* y *tipos* en Suvchinski –y a través de él, en la cuarta conferencia de la *Poética*–, podrían provenir de este intercambio de ideas. Algunas referencias en su producción a los conceptos de sistema y tipos/tipología, pueden verse en Souvtchinsky 1953b: 1-2, 13 y 16; 1982: 26, 28, 31.

²¹ En este trabajo incluyo textos con referencias explícitas al movimiento eurasiático, textos musicales que remiten al eurasiatismo, y textos eurasiáticos con reflexiones musicales. Pero como señala Humbertclaude (2012: 29) “la dicotomía es artificial”, pues sus escritos eurasiáticos tratan del acto creativo, sobre todo en relación con la música, y sus textos musicales nacen de la experiencia eurasiática. El último gran proyecto que Suvchinski no pudo finalizar fue una obra en la que, precisamente, trataba de articular su idea de Eurasia con su visión de la música. Existe un inventario manuscrito en el que dejó indicados algunos textos, con el título genérico: “Domaine musical|Textes sur la musique| (préface. Citation, pages 22/23 I. S. ‘Poétique musicale’)”. Este inventario presenta algunas diferencias con otro documento, un boceto de los contenidos de la obra realizado por Suzel Duval, a quien había confiado el proyecto en caso de muerte. Agradezco a Éric Humbertclaude el haberme facilitado una copia del material relativo a esta obra inacabada de Suvchinski.

puntos focales” ([1926] 1990c: 67). La idea de migración de la cultura había sido propuesta por Savitski (1921) para trazar lo que consideraba el destino de Eurasia. Siguiendo su tesis, cada época histórica está determinada por una región geográfica concreta que ostenta la capacidad de acoger y potenciar la civilización más dinámica, relacionando el cambio del centro de gravedad de la cultura mundial con las condiciones y variaciones climáticas. A juicio de los eurasiáticos, Eurasia estaba destinada a reemplazar a Europa como nuevo centro. En este sentido, se percibe una oposición entre una Eurasia estructuralista y una Europa atomista y positivista.

Los eurasiáticos insistieron en el carácter intrínsecamente relativo de los hechos culturales. Sus postulados se caracterizaron, por un lado, por una crítica frontal al universalismo –que según ellos había dividido el mapa socio-cultural del mundo en pueblos civilizados y pueblos no civilizados–, y por otro, por “el rechazo categórico al europeocentrismo cultural-histórico epistemológico” (Suvchinskii [1926] 1990c: 68).

Otro de los fundamentos defendidos con mayor fervor por los miembros del grupo es la negación de la idea de progreso. Para Suvchinski, Europa había situado en primer plano las cuestiones científicas y técnicas, atrofiando el desarrollo del elemento ideológico, pero sobre todo, de la dimensión religiosa de la vida cotidiana.

Además de lo oriental y del elemento geográfico, la experiencia de la religión constituyó el otro gran tema para los eurasiáticos. A pesar de las discrepancias dentro del movimiento, que en ocasiones daban lugar a posiciones antagónicas, las diferentes corrientes concedieron al fundamento espiritual-religioso un carácter central, necesario para poder llevar a cabo una revisión profunda de la historia, la sociedad y la cultura de Rusia, que ellos consideraban impostergable. En este aspecto, los integrantes del círculo de Clamart trataron de mantener una voluntad de acercamiento a las masas que los aproximaba al gobierno bolchevique, pero subrayando al mismo tiempo la importancia de los valores ortodoxos como base para los grandes cambios históricos de Rusia.

La Revolución Rusa ha definido de manera precisa a Rusia como un mundo eurasiático independiente [...]. Existen tres momentos fundamentales del tipo ruso histórico y contemporáneo: una sustancia primera religiosa y cultural de los pueblos ruso-eurasiáticos; la Revolución como totalidad de las ideas y de los procesos que han contribuido a la creación del tipo contemporáneo de Rusia; y el sistema de consecuencias de la Revolución que se manifiesta formalmente en el federalismo soviético y el estatismo económico. (Suvchinskii [1928] 2012c: 203)

En su texto “El eurasiatismo”, Suvchinski afirma:

Uno de los problemas fundamentales que los eurasiáticos intentan resolver es el de la síntesis entre un pensamiento religioso y un pragmatismo fundado empíricamente. Trata de definir una visión global del mundo que, enraizada en las profundidades espirituales, sea susceptible de concretar una táctica y de conducir a la acción. / El término “Eurasiático” es un término geográfico. En la visión del mundo en la que la geografía tradicional no distingue más que dos continentes, Europa y Asia, los Eurasiáticos han agregado un tercero, intermedio: (Eurasia, englobando las llanuras de Europa oriental, de Siberia occidental y del Turquestán). (Suvchinskii [1926] 1990c: 65)

Y más adelante, señala:

[...] en conformidad con las concepciones eurasiáticas, el pensamiento contemporáneo de la cultura debe desarrollar sus aspectos teológico-especulativos y buscar las leyes de la realización concreta de la experiencia religiosa, tratando de resolver el problema del significado social de la religión. Es indispensable elaborar una visión sintética del mundo donde la imagen de la fe se refleje en la diversidad de la vida. Para los eurasiáticos corresponde precisamente a Rusia la tarea de hacer renacer la idea de theosis que ha perdido la cultura europea, para que los hombres retornen a esta visión divina que ilumina todo el imperio y todo el devenir. Rusia ha vivido siempre del testimonio diario de su fe. (Suvchinskii [1926] 1990c: 69-70)

La concepción de la historia en Suvchinski presenta, además, elementos tomados de las tesis bergsonianas sobre el tiempo y la conciencia.²² La manifestación más clara de esa influencia es, precisamente, la interpretación de estos conceptos en sus reflexiones sobre la crisis moderna del mundo occidental y de los valores religiosos. Esto se aprecia especialmente en “El tiempo de la fe”:

La vida se percibe en el instante del tiempo, en el choque de fuerzas, como eclosión ininterrumpida de la voluntad, los nudos y desenlaces de una innumerable serie de construcciones trágicas. Cualquier evento se concibe en su esencia sin ser consciente de su causalidad en el pasado, sin deducción lógica de las consecuencias en el futuro. El pasado es patrimonio de la memoria; el dominio del futuro es sólo del orden de la clarividencia y la profecía. A ambos lados de cada evento, el abismo. Cada evento es un acto de la voluntad en el instante. Esta concepción de la percepción de la vida, desde el punto de vista de la manifesta-

²² Algunas investigaciones argumentan a favor de una filosofía de la historia en Suvchinski, en conexión con un eurasiatismo de corte estructuralista. A este respecto, véase Levidou 2011.

ción de la voluntad y de la sumisión a la voluntad, es una concepción de lo trágico y lo religioso de la visión del mundo [...]. La percepción trágica se identifica con la aceptación religiosa, porque la tragedia es una proyección activa y voluntaria del principio religioso. (Suvchinskii [1921] 2012a: 120-121)

La cuestión espiritual también se recoge en “Superar la revolución” (1923), donde Suvchinski plantea una reflexión en el marco de los acontecimientos que se sucedieron a partir de 1917. Conforme avanza el texto, encontramos una mayor profundización en la religión y la fe como elementos definitorios de la hermenéutica eurasiática, tratamiento que para Suvchinski difería notablemente de lo que él entendía como la interpretación europea:

En primer lugar, podemos afirmar que una cierta parte de Rusia ha madurado espiritualmente. Este hecho aparece claramente cuando comparamos espiritual e ideológicamente Rusia y Occidente. La sensibilidad religiosa de la conciencia rusa es un fenómeno de masas. Sin embargo, una catástrofe general como la guerra mundial no ha despertado en Occidente ninguna reacción religiosa. (Suvchinskii [1923] 1990b: 48-49).

En “Dos renacimientos (los años 1890 y 1900/20)”, texto de 1926, Suvchinski afirma:

[...] la estructura [psicológica] de tipo ruso y las regularidades de la historia rusa están caracterizadas por la existencia de un enlace misterioso entre el misticismo y el pragmatismo, entre los movimientos sociales y los movimientos espiritual-religiosos, entre el nomadismo y la organización. Los movimientos religiosos más notables siempre tienen una orientación social y práctica, y, aunque se separa fácilmente de sus raíces, el pueblo ruso siempre ha demostrado una asombrosa aptitud para la organización y la resistencia. (Suvchinskii [1926] 1990d: 79).

Para superar el caos revolucionario, Suvchinski vio preciso abrazar la conciencia religiosa e interpretar los acontecimientos desde la perspectiva de una fe inquebrantable. Los eurasiáticos entendían que la frontera entre los dominios de la fe y la vida cotidiana debía ser transgredida para construir una nueva sociedad.

Humbertclaude señala –a mi juicio, acertadamente– que los escritos eurasiáticos de Suvchinski revelan, además, “una reflexión inesperada sobre la libertad en la música”, siguiendo su idea de que la escucha constituye “la más atenta de todas las formas de conocimiento de las que dispone el hombre, la más religiosa, porque es simultáneamente intuitiva y abstracta, así como concreta y activa, prolonga el tiempo en el sonido” (2006: 228-229).

En 1922, Suvchinski afirma en “Los tipos de la creación (a la memoria de A. Blok)”:

Blok ya ha utilizado el término “música” muchas veces, así como el de “melodía”, de forma confusa e irresponsable, sin dar una definición clara, como si los hubiese utilizado sin sentirlos realmente. “Con todo tu cuerpo, con todo tu corazón, con toda tu conciencia, escucha la Revolución”. “El Espíritu es música”. Y en su último artículo sobre esta palabra, construye y formula toda su sensación del mundo. / En cualquier caso, el espíritu es música. Pero el espíritu no es el caos. El espíritu divino flotaba sobre el caos. El caos es el murmullo, y el murmullo no siempre es música. Si el caos realmente hubiera cantado, si hubiera sido una armonía dando solución a todo, entonces la Palabra sobre la creación del mundo no se habría pronunciado. El caos no cantaba, no era música, pues era precisamente lo contrario a la creación. La música comienza donde los elementos se combinan de manera mística con números y leyes. [...] En nuestra vida, el despertar musical es a la vez un despertar religioso porque en la religión, y sólo en ella, los elementos y las leyes no se oponen, no son mutuamente excluyentes, al contrario, se combinan y se compenetran. (Suvchinskii [1922] 2012b: 125-126)

En sus textos musicales, Suvchinski también expresó sus concepciones eurasiáticas. En “Dominio de la música rusa” (1953b), con el que introdujo el primero de los dos volúmenes de *Música rusa*, libro colectivo en el que intervino como autor y editor, se refería a Rusia como “continente-océano”, señalando que dicho término “no es una metáfora; Rusia-U.R.S.S. es ‘oceánica’ porque la inmensidad de su continente tiene un papel en sus destinos, desde todos los puntos de vista, el mismo papel que el océano en los grandes Imperios ‘oceánicos’” (Suvchinski 1953b: 2).

Posiblemente este texto sea uno de los escritos musicales de Suvchinski más generoso en referencias a Eurasia:

Es a partir de Glinka cuando este “continente” eurasiático²³ que llamamos Rusia, U.R.S.S., posee desde siempre un genio musical prodigioso, una concepción original y compleja del arte musical popular, una tradición definida y sólidamente desarrollada del canto llano y, además, desde la segunda mitad del siglo XVIII, una cultura muy matizada en materia de música profana transformó este genio, esta concepción, esta tradición y esta cultura, rescatándolos del anonimato y de la influencia extranjera, en un arte del más alto significado estético, cultural y moral. (Suvchinski 1953b: 15)

²³ Suvchinski añade la siguiente nota: “El término ‘Eurasia’ no significa en este contexto la unión de los continentes de Europa y de Asia, sino que define un continente que engloba a la vez a una gran parte de Europa y a una gran parte de Asia, formando por sí mismo un mundo geográfico, político y cultural –la “Sexta” parte del mundo” (Suvchinski 1953b: 15).

Un poco más adelante encontramos un largo pasaje con referencias a la historia de Eurasia y a su riqueza étnica, y también a la idea de sistema:

“Rusia” es un organismo, un sistema de múltiples elementos, y su proceso histórico, que es el regulador dialéctico de estos elementos, es en sí mismo complicado y puede parecer contradictorio. Los elementos técnicos fundamentales de Eurasia, considerados desde el punto de vista de su ubicación geográfica y geopolítica durante el desarrollo histórico de los pueblos de la U.R.S.S., son el elemento eslavo-ruso por un lado, y el elemento turco-mongol por otro. La historia de Eurasia es una serie de esfuerzos continuos y sistemáticos para formar un estado eurasiático; estos esfuerzos provinieron de diferentes partes del este y del oeste del continente eurasiático. Los esfuerzos de los escitas, hunos, kazajos y turco-mongoles persiguieron el mismo fin que los eslavos-rusos. Al final, fueron estos últimos quienes lograron pacificar y asimilar el continente eurasiático en un sistema político. El pueblo ruso tiene el notable don de asimilar los elementos étnicos más diferentes, por lo que a lo largo de su historia nunca ha estado circunscrito a un marco étnico exclusivo. [...] Esta complejidad racial del tipo ruso no podía dejar de tener profundas repercusiones en su estructura psicológica, en la variedad y entrecruzamiento de sus formas culturales y en la diversidad de sus percepciones creativas. (Suvchinski 1953b: 16-17)

En “Stravinsky de cerca y de lejos”, se refiere nuevamente a la idea de “continente-oceano”:

En este “continente-oceano” que es Rusia-Eurasia, los lugares de nacimiento y de formación de las grandes personalidades de la cultura rusa son particularmente importantes. Igor Stravinsky, ruso-ucraniano con ascendencia polaca y alemana, no pudo definirse personalmente, formarse y permanecer tal como lo conocemos, solamente en San Petersburgo. (Suvchinski [1975] 1982: 45)

Cabe destacar la conexión entre, por un lado, las ideas eurasiáticas de Suvchinski y su elección de Igor Stravinsky como paradigma del impulso creador y, por otro, su percepción de Rusia como Eurasia y su lectura de la historia de la música. Atendiendo al desarrollo histórico del eurasiatismo –décadas de 1920 y, en menor medida, 1930–, llaman la atención las referencias a Eurasia en gran parte de la producción posterior de Suvchinski, supuestamente “post-eurasiática”. A partir de estas referencias, argumento que sus escritos siempre participan, en mayor o menor grado, de las concepciones eurasiáticas. Por tanto, hablamos de una continuidad en su producción, y no tanto de escritos anteriores y posteriores a esta supuesta etapa histórica de su trayectoria intelectual.

Las referencias a Eurasia en los manuscritos preparatorios y la eliminación de la quinta conferencia –“Las transformaciones de la música rusa”– en la segunda edición ponen de manifiesto la importancia del contexto histórico, cultural y político de Rusia en el proceso de elaboración de la *Poética musical*. La “cuestión rusa”, reflejo de la controversia y la complejidad que suscitan los debates y las interpretaciones en torno a la Revolución de 1917, constituye un aspecto esencial de la ideología eurasiática y atraviesa toda la producción de Suvchinski. También está presente en su manuscrito para la *Poética*, donde encontramos referencias decisivas, que a continuación presento de manera literal y por orden de aparición:

- El folclore y la cultura musical. El canto llano. Kastalski. Rusia-Eurasia.
- “Italianismos”, “germanismos” y “orientalismos” de la música rusa.
- Los elementos fundamentales de la historiografía rusa. Las dos Rusias.
- La revolución y la reacción rusa.
- Los dos “desórdenes”. Glinka, Chaikovski, Musorgski, Rimski-Korsakov, Scriabin.
- El nuevo “folclorismo” soviético (de Ucrania, Georgia, Azerbaiyán, Armenia, etc.).

El manuscrito que Suvchinski dedicó a la *Poética* pone en evidencia que, para interpretar la cuestión rusa, son necesarias algunas consideraciones de tipo histórico-político, geográfico y religioso, así como un profundo conocimiento del arte y de la cultura. Su importancia se observa en el plan general para las conferencias, donde proponía dedicar a Rusia dos de las ocho lecciones, en concreto, la sexta y la séptima. Finalmente, acabaron convirtiéndose en la quinta lección, que fue motivo de controversias hasta el punto de ser eliminada en la segunda edición en francés.

3. ANÁLISIS DE LA QUINTA CONFERENCIA: “LAS TRANSFORMACIONES DE LA MÚSICA RUSA”

La quinta lección de la *Poética* fue pronunciada por Stravinsky en Harvard el 20 de marzo de 1940. El compositor no se ocupó de actualizar el texto que Suvchinski le había preparado, como demuestra la siguiente afirmación, que indica el tiempo transcurrido con respecto al momento de escritura de la conferencia:

[...] después de veintiún años de catastrófica revolución, Rusia no ha sabido, no ha querido, no ha podido resolver su gran problema histórico. [...] Se encuentra, como siempre se ha encontrado, en una encrucijada; de cara a Europa, a pesar de darle la espalda. (*Poétique*: 80)

Para contextualizar la recepción de esta conferencia sugiero atender a los hechos que rodearon su presentación y a lo sucedido en torno al momento histórico en que fue escrita. En mayo de 1939, Suvchinski ya tenía muy avanzado el texto. ¿Qué estaba sucediendo mientras escribía la quinta lección? Las fuerzas japonesas ocupaban territorio soviético en la frontera con Manchuria. En agosto de ese año, tras varios meses de enfrentamientos, el Ejército Rojo incrementó su ofensiva y se intensificaron los combates. El jefe del ejército soviético, Georgi Zhukov, utilizó tanques por primera vez en la historia militar de la URSS (Service 2010: 244). El 1 de septiembre, Hitler invadió Polonia.

El 30 de septiembre, Stravinski llegó a Nueva York. Exactamente dos meses más tarde, Stalin ordenaba invadir Finlandia. En marzo de 1940, los dos bandos acordaron que la frontera se situara más al norte de Leningrado a cambio de que los finlandeses pudieran conservar su independencia. El día 20 de ese mes, Stravinski se encontraba ante el auditorio de Harvard exponiendo “las transformaciones de la música rusa”. El siguiente pasaje explica la inclusión de la quinta conferencia en el diseño general:

Si he querido consagrar uno de mis cursos a la música rusa, no es porque yo esté particularmente vinculado a ella por razón de mis orígenes, sino sobre todo porque la música rusa, en particular en sus últimos desarrollos, ilustra de manera característica y muy precisa las tesis esenciales que tengo el placer de exponerles. (*Poétique*: 62)

Esas “tesis esenciales” provenían de Suvchinski, no sólo en esta conferencia, sino también en la segunda, “Del fenómeno musical”, donde Stravinski, como he expuesto anteriormente, lo menciona en dos pasajes a propósito de sus tesis sobre el *cronos*. En contraposición al resto de lecciones de la *Poética*, el estilo de la quinta es narrativo en lugar de meditativo, tiene un carácter mucho más específico, realiza valoraciones y plantea explícitamente juicios políticos. Pero sobre todo, la quinta lección difiere del resto en su autoría, puesto que estamos ante un texto que es obra de Suvchinski. Esto le otorga un lugar propio en la *Poética*, como coautor y referente, lo que constituye una notable diferencia con cualquier otra influencia que pueda considerarse al analizar las conferencias, como las de Jacques Maritain o Paul Valéry.

Al iniciar la segunda parte de la quinta conferencia, Stravinski señala:

Es de música de lo que voy a hablar, pero antes de hacerlo es absolutamente esencial, para que este problema particular quede mejor delimitado y situado, que les diga algunas palabras en términos muy generales sobre la Revolución Rusa. (*Poétique*: 66)

En ese momento, como si Stravinski diera paso a otro tipo de contenido, es en realidad Suvchinski quien vuelve a tomar la palabra a través de la voz del compositor. Cabe recordar lo que el filósofo le escribía mientras trabajaban en la elaboración de la conferencia: “Me gusta que vayan a decirse cosas nunca dichas, y qué suerte y felicidad que las vayas a decir tú, precisamente tú” (Varuntz 2003: carta nº 1936).

Varios de los personajes de la quinta conferencia son todavía hoy desconocidos. De hecho, el propio Suvchinski entró hace relativamente pocos años en la órbita de los estudios stravinskianos. Los protagonistas de esta lección pueden resultar ajenos a quienes no se dediquen a la estética musical o a la filosofía rusa. A continuación, propongo un breve recorrido por algunos de los nombres propios de esta conferencia, atendiendo a su potencial utilidad para comprender el texto.

En la elaboración de la quinta lección, Suvchinski despliega toda una constelación de referencias, de Dostoevski a Chernishevski (autor de *¿Qué hacer?*, novela de 1862 en la que se inspiraría Lenin para elaborar su *¿Qué hacer?* en 1902), pasando por Soloviev, Gogol, Gorki, Lenin, Pushkin, Diaguilev, Scriabin o el filósofo cristiano ortodoxo Nikolai Fedorov (1823-1903), especialmente apreciado entre los eurasiáticos marxistas. También comparecen en esta conferencia el escritor y periodista Nikolai Leskov (1831-1895), a quien Suvchinski ([1922] 1990a) ya había dedicado un artículo publicado en *Na putiakh*; el militar y político Kliment Iefremovich Voroshilov (1881-1969); el editor de música Mitrofan Beliaiev (1836-1904), fundador de una sociedad de músicos –el conocido como círculo Beliaiev– de la que formaron parte Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908), Alexander Glazunov (1865-1936), y Anatoli Konstantinovich Liadov (1855-1914), a quien Suvchinski (1958a) dedicó un texto 19 años después de su colaboración con Stravinski en la *Poética*; o el escritor y crítico literario Nikolai Dobroliubov (1836-1861). Además, son varios los movimientos y corrientes estéticas mencionados en el texto: entre otros, el Mir Iskustva,²⁴ el “Movimiento de los Anarquistas Místicos” y el de los Peredvizhniki.²⁵

A lo largo de la lección se subraya el papel del arte y la literatura en el devenir cultural y político de Rusia. Al mismo tiempo, se evidencia la centralidad que compositores, escritores y poetas representaron en el pensamiento estético de Suvchinski y en su

²⁴ *Mir Iskustva* (*Mundo del arte*), fue un grupo artístico formado en 1898 por varios estudiantes de arte, y también una revista, cofundada en 1899 en San Petersburgo por Alexander Benois y Leon Bakst, con Sergei Diaguilev como editor jefe.

²⁵ Los *Peredvizhniki* (*Los Ambulantes*, o *Los Itinerantes*), fueron un grupo de pintores de la segunda mitad del siglo XIX que, desde una crítica al academicismo, siguieron las pautas del realismo y pregaron la democratización del arte, llevando sus cuadros y exposiciones por diferentes provincias.

visión de la sociedad. No resulta casual que el primer poeta que aparece sea Alexander Blok (1880-1921), uno de los exponentes más destacados de la Edad de Plata de la literatura rusa. Blok ejerció una gran influencia en poetas de la generación posterior, como Marina Tsvetaeva, Ana Ajmátova y Boris Pasternak. El poema *Los doce*, escrito por Blok en enero de 1918, fue publicado en marzo de ese mismo año en la revista *La bandera del trabajo* [*Znamya truda*]. Para este poema, Suvchinski escribió un texto introductorio sin título en 1921, publicado por Ediciones ruso-búlgaras, y le dedicó a Blok otro texto, el mencionado “Los tipos de la creación (a la memoria de A. Blok)”, publicado en 1922.

Junto a Blok, este microcosmos de la cultura rusa que es la quinta lección recoge otros destacados poetas simbolistas: Zinaida Gippius (1869-1945); Dmitry Sergueievich Merejkovski (1865-1941), marido de Zinaida; Georgi Chulkov (1879-1939), que popularizó la teoría del “anarquismo místico” y llegó a ser editor de *Novy Put'*, revista literaria publicada por Merejkovski y Gippius; Andrei Bieli (1880-1934), que además se destacó con la novela *Petersburgo*.²⁶ Suvchinski incluye además a escritores que formaron parte de otras corrientes estéticas y literarias, como Leonid Nikolaievich Andreiev (1871-1919), destacado representante del expresionismo en Rusia.

Por otra parte, la conferencia menciona dos intervenciones personales de Stalin en los asuntos del arte soviético. La primera, a propósito de Vladimir Maiakovski (1893-1930), uno de los poetas que apoyó la Revolución desde sus inicios, fundador del futurismo ruso, junto a David Burlíuk y Velimir Jlebnikov. Su suicidio, el 14 de abril de 1930, “había turbado y desconcertado profundamente a los comunistas más ortodoxos, provocando una verdadera y violenta lucha en torno a su nombre” (*Poétique*: 73). En este contexto de disputa simbólica, Suvchinski alude a las palabras de Stalin a propósito de Maiakovski como “el más grande y el mejor poeta de nuestra época soviética” (*Poétique*: 73).

La segunda intervención de Stalin tiene que ver con los escándalos provocados por la ópera *Lady Macbeth de Mzensk* y el ballet *El arroyo claro*, de Dmitri Shostakovich (1906-1975). La conferencia señala las dificultades que arrastró el compositor bajo el régimen stalinista. Los motivos de sus composiciones fueron tachados, “entre otras cosas, de formalismo decrepito. Se prohibió la ejecución de su música” (*Poétique*:

74).²⁷ Al mismo tiempo que denuncia la intervención y el uso instrumental del arte con fines de propaganda política, y defiende su autonomía, Suvchinski afirma que “esta guerra contra la llamada música difícil tenía sus motivos”. (*Poétique*: 74). Además de Shostakovich, en la calificación de “música difícil” se incluían las obras de otros compositores como Paul Hindemith, Arnold Schönberg y Alban Berg.

Lo cierto es que los temas y los estilos “difíciles” acabaron prohibiéndose, cuestión que no sólo afectó a la música. Compositores con un estilo atonal y disonante como el de Shostakovich, que además simpatizaba con el marxismo-leninismo, cayeron en desgracia, ya que “Stalin quería melodías que se pudieran silbar” (Service 2010: 238), prefería los clásicos rusos anteriores a la revolución, como Chaikovski, por quien al parecer tenía predilección. Precisamente, el texto señala que “hace bien poco se ha restituido al repertorio el ballet *Cascanueces* de Chaikovski, no sin haber modificado el argumento y el libreto” (*Poétique*: 77).

En los primeros años de la revolución, “la política musical se reducía a rudimentarias prohibiciones, autorizando tal o cual obra de autores burgueses” (*Poétique*: 70). Resulta curioso que Suvchinski afirme esto –recordemos que es quien realmente habla–, cuando él mismo había colaborado con el Departamento de Música del Narkompros en el tiempo en que estuvo dirigido por Lourié. En la conferencia se menciona además que, a propósito de la rehabilitación de la ópera *Eugenio Onegin*, Anatoli Lunacharski, comisario de Instrucción Pública, había tenido que explicar “(lo cual es bastante cómico) que el conflicto de los dos enamorados no contradice en nada las ideas del comunismo” (*Poétique*: 73).

En contraposición a la cantidad de personajes mencionados, es llamativo que Suvchinski emplee varias citas de “célebres críticos musicales” y de “los más eminentes musicógrafos y musicólogos soviéticos”, sin indicar nombres ni fuente alguna. Dadas las restricciones a la libertad intelectual y a la creatividad, la década de 1920 puede interpretarse como un prelude de lo que sería el totalitarismo en la vida artística de los años posteriores. En esos años, los intelectuales comenzaron a definir su relación con el régimen soviético, y aparecieron algunos elementos sobre los que se construiría el “realismo socialista” en la década siguiente. Los músicos se enfrentaron a numerosos problemas relacionados con su identidad profesional y la propia administración

²⁶ Entre 1913 y 1914, *Petersburgo* fue publicada por entregas en la revista *Sirin*. En 1916 apareció en formato de libro.

²⁷ Siete años después de escribir la quinta conferencia, el 22 de febrero de 1946, Suvchinski dedicó un texto a Shostakovich, “La *Huitième Symphonie* de Chostakovitch” (Suvchinski 1946b). Fue reproducido parcialmente, y sin firmar, en el programa del concierto de la Ópera de París el 28 de febrero de ese año, con motivo del estreno de la obra en Francia.

de la vida musical. Los debates en torno a estos temas se desarrollaron en un contexto de preocupaciones más amplias sobre el modernismo artístico, el elitismo, y en definitiva, las relaciones entre el arte y la política.²⁸

Suvchinski hace referencia a óperas “proletarias” que, según él, respondían “al tempo de la nueva vida socialista” (*Poétique*: 71), en las que el protagonismo de la “masa” y las óperas revolucionarias habían alcanzado un cierto éxito. Como prueba de ello, hace referencia a la aparición de “óperas de masa y de óperas sin argumento”, como *Hielo y Acero* de Mikhailovich Deshevov (1889-1955), y *Frente y Retaguardia* de Arseni Pavlovich Gladkovski (1894-1945).

Con libreto de Boris Lavreniov, la ópera en cuatro actos *Hielo y Acero* se estrenó el 17 de mayo de 1930 en Leningrado.²⁹ La obra refleja una predilección por las texturas orquestales densas y corales, y contundentes ritmos en ostinato que recuerdan al primer Prokofiev. Los recursos musicales más característicos y “modernistas” son utilizados para representar a la masa, la multitud desorganizada.

Por su parte, la ópera *Frente y Retaguardia* de Gladkovski, *remake* de *Para el Petrogrado Rojo* (1925), contó con el libreto de Vladimir Voinov y se estrenó el 7 de noviembre de 1930 en Leningrado. La producción operística de esa época contiene otras obras en las que “la temática revolucionaria se combina con elementos del lenguaje musical genuinamente contemporáneo” (Hakobian 2017: 81), como *El Viento del Norte* (1930, Moscú) de Lev Knipper (1898-1974), con libreto de Vladimir Kirshon. Tanto *Frente y Retaguardia* como *El Viento del Norte* recibieron fuertes críticas y fueron duramente desacreditadas en las crónicas literarias soviéticas.

Las reflexiones en torno al folclore ocupan un lugar destacado en la conferencia. En primer lugar, se señala que, a partir de Mijail Glinka (1804-1857), “se puede observar el uso del folclore en la música rusa” (*Poétique*: 62).³⁰ De este compositor, se destaca el uso del “motivo popular como materia prima”, cuya utilización por parte del grupo

²⁸ Sobre cómo contribuyó la comunidad musical a dar forma a la cultura musical del stalinismo, véase Nelson 2004.

²⁹ Algunas investigaciones consideran *Para el Petrogrado Rojo* [*Za Krasnyi Petrograd*] de Gladkovski y Prussak, y *Hielo y Acero* de Deshevov, como las primeras óperas sobre temas soviéticos. A este respecto, sugiero consultar Slonimsky 2004.

³⁰ Suvchinski dedicó a Glinka una parte de su proyecto de libro *Un siglo de música rusa*, y un texto posterior, “Michail Glinka” (1958b).

de los Cinco –Balakirev, Cui, Musorgski, Rimski-Korsakov y Borodin–, llegaría a convertirse en una especie de “sistema”.³¹ Asimismo, se percibe una relación dual con el folclorismo que afecta directamente al tratamiento de la música en esta quinta lección: por un lado, la necesidad de reinventarse estética y estilísticamente; por otro, el hecho de que Rusia había recuperado desde Stalin el viejo folclorismo como una de las bases del realismo socialista.

En relación con la instrumentalización y el interés político permanente que había en Rusia por el folclore musical, Suvchinski cita una serie de óperas de “tipo convencional”, composiciones que a su juicio no resolvían “ningún problema de creación”: “*Shah-Sénem, Gulsara, Daïssi, Absalom y Eteri, Aichurek, Adjal-Orduna, Altin-Kiz, Taras-Bulba*, etc.” (*Poétique*: 76).

El georgiano Zakharia Petrovich Paliashvili (1871-1933), estudió composición con Tanieiev en el conservatorio de Moscú, y llegó a ser director del conservatorio de Tiflis, donde había iniciado sus estudios musicales. Su ópera en tres actos, *Daisi*, con libreto de Valiko Gunia, se estrenó el 19 de diciembre de 1923 y contó con el propio Paliashvili como director (Hakobian 2017: 350). Ese mismo año, Alexander Kastalski, con quien Suvchinski había fundado una coral en 1912, publicó sus *Peculiaridades sobre el sistema ruso de música folclórica*. Lo cierto es que la elección por parte de Suvchinski de *Daisi* como ópera representativa del arte soviético no es correcta, ya que en 1923 todavía no había algo parecido a una política soviética en relación con las artes, un realismo socialista.³² Lo mismo puede decirse de *Taras-Bulba*, de Mykola Vitalievich Lisenko (1842-1912), ópera en cuatro actos basada en la novela de Gogol del mismo nombre, que se estrenó en 1924.

Absalom y Eteri, compuesta también por Paliashvili, es otro ejemplo de ópera soviética mencionado por Suvchinski. La obra, basada en el cuento popular *Eteriani*, se había estrenado en 1919. ¿Es correcto considerar esta ópera como música rusa? Desde su perspectiva eurasiática, Suvchinski cita como rusa una composición que coincide con un breve período de independencia de Georgia,³³ que volvería a ser territorio ruso

³¹ Suvchinski dedicó varios textos a miembros del grupo de los Cinco, entre los que destaca el consagrado a Musorgski. Véase Souvtchinsky 1946a.

³² En agosto de 1934, Maxim Gorki presidió el Primer Congreso de Escritores Soviéticos. El día 17 de ese mes, Andrei Zhdanov ofreció un discurso que sentaría las bases del realismo socialista como la estética oficial de la URSS. Para una consulta del texto en traducción al castellano, véase Zhdanov [1946] 1970.

³³ Tras declarar su independencia de Rusia el 26 de mayo de 1918, se constituyó la República Democrática de Georgia. Entre febrero y marzo de 1921, no resistió la invasión del Ejército Rojo y fue anexionada nuevamente.

en 1921, y una de las quince repúblicas socialistas soviéticas entre 1922 y 1991. En sentido estricto, *Absalom y Eteri* no puede considerarse un ejemplo de música rusa, sencillamente porque en ese momento Georgia no era parte de Rusia.

Reinhold Moritsevich Glier (1875-1956) comenzó a componer su ópera en cuatro actos *Shah-Senem* en 1923. Glier pertenecía “a la generación de compositores rusos que, incluso antes de la revolución, ocuparon un lugar destacado en la historia de la música rusa” (Slonimsky 2004: 34). Con libreto de Mijail Galperin sobre el cuento oriental *Ashik Kerib*, en la adaptación de Liermontov, *Shah-Senem* se estrenó en ruso el 17 de marzo de 1927 en Bakú, actual capital de Azerbaiyán. El 4 de mayo de 1934 se produjo su estreno en azerbaiyano, también en Bakú, bajo la dirección de Glier (Hakobian 2017: 353).

Otro de los nombres que encontramos como ejemplo de ópera soviética es el de *Guiulsara*.³⁴ Puesto que la nombra a continuación de *Shah-Senem* de Glier, Suvchinski seguramente se refiere a la ópera *Gjul'sara* (1936; revisada en 1949), del mismo compositor.

Respecto a las demás “óperas soviéticas” que recoge la conferencia, destaca la rapidez con la que Suvchinski tuvo conocimiento de ellas: *Altin-Kiz*, de Vlasov y Fere, y *Adjal-Orduna*, de Vlasov, Maldibaiev y Fere, fueron los primeros dramas musicales kirguises, compuestos en 1937 y 1938 respectivamente; compuesta en 1939, *Aichurk* –también de Vlasov, Maldibaiev y Fere– es, según Abazov (2007: 144-145), la primera ópera kirguisa. En este último caso, es especialmente llamativa la cercanía entre la fecha de composición y la fecha de escritura de la quinta lección.

La quinta lección presenta varios elementos expuestos y analizados a lo largo de esta investigación. En primer lugar, el tema oriental característico de las reflexiones de los eurasiáticos:

¿Por qué oímos siempre hablar de la música rusa en tanto que rusa y no sencillamente en tanto que música? Porque nos atenemos a lo pintoresco, a los ritmos curiosos, a los timbres de la orquesta, al orientalismo, en una palabra, al color local. (*Poétique*: 62)

³⁴ En la edición de la *Poética* publicada por Acanilado (2006: 102) aparece como “Guisara” en lugar de “Gulsara” (*Poétique*: 76). La primera edición en castellano, a cargo de Emecé, recoge la forma “Gulsara” (1946: 134). A partir del ruso Гюльсара, he optado en castellano por la forma “Guiulsara”.

Una vez más, Stravinski utiliza su particular estrategia de comunicación y cree necesario exponer determinadas cuestiones para “ayudar” a evitar errores de interpretación: “Mi propósito es precisamente disipar un eterno malentendido y ayudarles a rectificar estos errores de perspectiva” (*Poétique*: 62). El comentario, seguramente una de las pocas líneas añadidas por el compositor al texto de Suvchinski, recuerda a otras declaraciones suyas, como la recogida en sus *Crónicas*, donde señalaba su intención de “disipar todos los malentendidos que hayan podido afectar a mi obra y a mi persona” (Stravinski [1935] 2005: 9).

A lo largo de las páginas que componen esta quinta lección, se imbrican los hechos históricos, la lectura política sobre Rusia y las reflexiones acerca de la música soviética. Un detalle importante: únicamente en esta conferencia aparece la palabra “política/o”. El término se emplea concretamente en cinco ocasiones, en relación con las ideas de propaganda, de música, de arte, de folclore y de nación (*Poétique*: 69, 70, 74 y 75). Atendiendo a la eliminación de esta lección en la segunda edición y a la presencia del eurasiático Suvchinski, la reconstrucción histórica de la *Poética* revela precisamente su trasfondo político.³⁵

El texto incide particularmente en el tema de las dos Rusias, cuestión que, como ya se ha dicho, aparece en el manuscrito de Suvchinski como uno de “los elementos fundamentales de la historiografía rusa”. En la quinta conferencia, la narración sobre las dos Rusias se va desarrollando a través de oposiciones dialécticas. Se habla, por ejemplo, de “una Rusia de derechas, y una Rusia de izquierdas, que encarnan dos desórdenes: el desorden conservador y el desorden revolucionario” (*Poétique*: 65).

Hay lugar también para algunas anécdotas y curiosidades de la historia de la música, entre ellas que en el *Poema del éxtasis*, Scriabin se había propuesto incluir el primer verso de La Internacional como epígrafe a la partitura: “Arriba, parias de la Tierra”; o por citar “un hecho curioso de esta época: la fundación de esa orquesta sin director, Persimfans” (*Poétique*: 71). Este era el acrónimo ruso (*Pervy simfoniéshski ansambli'bezdirigera*) con el que se conocía a la orquesta sin director fundada en 1922 por Lev Tseitlin. Compuesta por setenta músicos, Persimfans fue “una utopía en miniatura” durante sus diez años de existencia, “una isla en medio de una persistente desigualdad” (Stites 1989: 136).³⁶ Este tipo de práctica musical, auténtico espíritu de organización colectiva, sería cancelada por resultar incompatible con el stalinismo.

³⁵ Los argumentos políticos de esta lección han sido el punto de partida de otras investigaciones sobre la *Poética*. A este respecto, véase Taruskin 2016: 428-471.

³⁶ Imágenes de esta orquesta sin director pueden verse en Nelson 2004: 196-197.

El período que va desde mediados del siglo XIX hasta la “revolución de 1905”, se interpreta en la conferencia como una época de “renacimiento”,³⁷ en la que Rusia se había enriquecido con nuevas ideas filosóficas, literarias y artísticas: “los veinte años que precedieron a la Revolución, nos parecen con justicia un corto período de saneamiento y renovación” (*Poétique*: 67). En contraposición a este renacimiento cultural, la Revolución de 1917 había sumido a Rusia, nuevamente, “en un ateísmo militante y en un materialismo rudimentario” (*Poétique*: 68).³⁸ Este estado de cosas había conducido a una “trágica colisión de los dos desórdenes”, en la que el desorden revolucionario había devorado al desorden conservador.

En el texto se distingue el “marxismo legal”, al que Suvchinski considera otro de los elementos enriquecedores propios de esa época de “renacimiento”, del “marxismo revolucionario de Lenin” (*Poétique*: 67), al que denosta, responsabilizándole de la profanación de los valores y de la auténtica cultura rusa. Para Suvchinski, el marxismo era esencialmente occidental y europeo, por lo que la Revolución de 1917 significó el triunfo de una ideología foránea, ajena a Rusia, que condujo a hacer del arte mera propaganda:

[...] la teoría marxista, que quiere que el arte no sea sino una “superestructura establecida sobre las bases de los rendimientos de la producción”, ha conducido a la consecuencia de que el arte no sea en Rusia más que un instrumento al servicio del partido comunista y del gobierno. (*Poétique*: 69)

En contraposición a esta instrumentalización política, y ya en el final de la conferencia, se enfatiza la necesidad de la autonomía del arte:

No se asombren de oírme terminar esta lección con consideraciones tan generales; es que, en cualquier estado de cosas, el arte no es ni puede ser “una superestructura establecida sobre las bases de producción”, según el deseo de los marxistas. El arte es una realidad ontológica. (*Poétique*: 80)

Por otra parte, la conferencia recoge la noción esencial de *intelligentsia*:

Hoy, como ayer, en los tiempos de Stasov y Moussorgsky (músico de genio sin duda, pero siempre confuso en sus ideas) la *intelligentsia* raciocinante pretende

asignar a la música un papel y atribuirle un sentido totalmente extraño a su verdadera misión, de los que está ciertamente muy lejos. (*Poétique*: 72)³⁹

A juicio de Glebov (2006: 186), tras la revolución de 1905, el concepto de *intelligentsia* se usó en general como sinónimo de clases cultivadas de Rusia. La palabra rusa *intelligent*, popularizada por Piotr Boborikin (1836-1921), se usa frecuentemente como sinónimo del término occidental “intelectual”, aunque algunas investigaciones apuntan a que, originalmente, el término significaba casi lo opuesto (Kagarlitsky 2005: 32-37). Para Viacheslav Polonski (1886-1932), precisamente desde el tiempo de Boborikin, se refería a un grupo de personas que promovían la autoconciencia de la sociedad rusa, reconociendo que en la Rusia del siglo XX, el *intelligent* “era un líder espiritual, un trabajador en aras de los ideales sociales” (citado en Kagarlitsky 2005: 35).

Por último, destacan las menciones a las ideas de “círculo” y “academicismo” –que aparecen muy próximas en el texto (*Poétique*: 64)–, el concepto de sistema en el contexto de las intersecciones entre el eurasianismo y el estructuralismo; y la noción de dialéctica, siempre presente en Suvchinski: “La dialéctica viva quiere que renovación y tradición se desarrollen y se confirmen en un proceso simultáneo. Y Rusia no ha visto sino conservadurismo sin renovación o revolución sin tradición” (*Poétique*: 80).

4. CONSIDERACIONES FINALES

Tras la investigación realizada, resulta ineludible la pregunta: entonces ¿es la *Poética* un escrito de estética musical? Lo que en la conferencia inaugural, “Toma de contacto”, parecía una simple reflexión sobre el fenómeno musical desde la perspectiva del compositor, se convierte con el transcurso de las páginas en la configuración de un sistema estético de la mano de las aportaciones de Suvchinski. Alguno de los nombres que recoge la quinta conferencia pueden resultar ajenos fuera del ámbito de la historia, el arte o la filosofía rusa. Entre ellos habría que considerar incluso al propio Suvchinski, que entró hace relativamente pocos años en la órbita de los estudios stravinskianos. Cabe pensar que esa sensación de extrañeza debió de tener un impacto todavía mayor en aquel auditorio de Harvard que, en el curso académico de 1939-1940, asistió con gran expectación a las conferencias de Stravinski.

³⁷ Sobre esta interpretación, véase Suvchinskii [1926] 1990d.

³⁸ Tanto el manuscrito de la conferencia como el texto de la primera edición recogen un uso indistinto de la ortografía, unas veces aparece “Revolución” escrito con mayúscula y otras con minúscula, produciendo cierta ambigüedad entre los acontecimientos de 1905 y los de 1917.

³⁹ Suvchinski utiliza el término *intelligentsia* en varios escritos anteriores y posteriores a la *Poética*. Véase especialmente Suvchinskii [1922] 1990a y [1926] 1990d. Para una mayor profundización en el tema a partir de textos más recientes, véase Souvtchinsky 1982. Sobre el concepto de *intelligentsia* en la Rusia pre-revolucionaria, véase Bohachevsky-Chomiak 1976.

La colaboración de Suvchinski con Stravinski en el proyecto de la *Poética* merece una detenida valoración. A juzgar por los escritos dedicados al compositor, Stravinski representó para el filósofo ruso el paradigma del impulso creativo, y su obra el ejemplo más notable de poética en el ámbito musical, del hacer en el orden de la música. En el contexto del eurasiatismo, la figura de Stravinski fue interpretada por Suvchinski como encarnación de la dialéctica Rusia-Eurasia / Europa.

Puede decirse, además, que existe una influencia fundamental de Suvchinski en el pensamiento estético de Stravinski. Las implicaciones filosóficas del tiempo expuestas en la segunda lección, transcriben las tesis desarrolladas por Suvchinski en su artículo “La noción del tiempo y la música” y en su manuscrito dedicado al diseño de las conferencias. La utilización por parte de Stravinski del concepto de *chronos* y de las ideas de contraste y similitud en el proceso compositivo, evidencia esta cuestión en relación con el tratamiento de un elemento tan intrínsecamente musical como es el tiempo. El plan general para las conferencias de Harvard, bocetado en su manuscrito de tres páginas, la redacción íntegra de la quinta, y la importancia del concepto de *tipología* en la cuarta, dan cuenta, asimismo, de la implicación de Suvchinski en el proyecto de la *Poética*.

El estudio de Rusia, tal y como se desprende de la literatura analizada, supone un desafío que obliga a desdoblarse la mirada: atender a una Rusia “en casa” y a otra Rusia “en el exterior”; una Rusia “occidentalista”, que vive de cara a Europa, y una Rusia “eslavófila”, que toma distancia para buscar su esencia y afirmar su identidad. Detrás de lo que se ha entendido como parte de la cuestión rusa, se detecta la intención de plantear algo fundamental: el problema del destino histórico del pueblo ruso. Un supuesto destino único, otorgado por designio divino. El artista juega aquí, en tanto conductor, un rol irremplazable. En este sentido, ningún estudio riguroso es posible sin un profundo conocimiento del arte soviético. En el período analizado, ha quedado demostrado que la principal arena de disputa entre la emigración rusa no fue la política, sino la cultura.

Íntimamente involucrado en la vida cultural, envuelto a menudo en un halo de misterio, surge el *intelligent*, que se proclama portador a través de la historia de una llama en medio de la oscuridad. En él perdura para muchos lo mejor del espíritu, del “tipo” psicológico ruso.

Además, se detecta una multiplicidad de voces e interpretaciones dentro del eurasiatismo: es posible leerlo como una ideología geográfica, como una forma de nacionalismo ruso y, articulando la influencia de Europa, como una respuesta modernista a

ese nacionalismo. Sin embargo, las diversas miradas coinciden en la necesidad de revisar la identidad y el destino de Rusia. Al estudiar las concepciones eurasiáticas, queda abierta la interesante posibilidad de valorar como antecedentes algunos movimientos artísticos, por ejemplo, el primitivismo ruso.

La investigación realizada permite sostener también que el concepto transversal de *revolución* constituye en las conferencias una categoría propia de la historia política, cultural y artística de Rusia. El cultivo de la temática revolucionaria tiene un lugar destacado en el arte ruso. Una revolución que, en el caso de la constelación Stravinski, se sitúa entre dos aguas, la tradición y la renovación conservadora.

El análisis del texto permite afirmar que la quinta es una lección de historia cultural y musical de Rusia, al mismo tiempo que una declaración de intenciones estéticas y una valoración de la situación política. La combinación de reflexiones musicales y literarias fundamentadas en las concepciones eurasiáticas, es una de las características principales de la producción de Suvchinski, y está presente en gran parte de sus escritos.

Por otro lado, es precisamente la quinta lección el principal obstáculo a la hora de considerar la *Poética* en conjunto como un texto de estética musical. El particular momento histórico y político, la eliminación de esa conferencia en la segunda edición y el contenido de la misma: todo parece dirigirnos a esta lección, que pone definitivamente en jaque la idea de autor y la propia naturaleza del texto.

El sustrato específicamente eurasiático del pensamiento de Suvchinski forma parte de la *Poética* en su conjunto, pero está presente de un modo particular en esta conferencia y, a mi juicio, representa un elemento clave para situar el texto dentro o fuera del movimiento neoclásico. De todos modos, el neoclasicismo musical nunca fue la expresión colectiva de una escuela para la que la *Poética* simbolizase una especie de manifiesto estético de cabecera.

En relación con el “nuevo folclorismo soviético” (Ucrania, Georgia, Azerbaiyán, Armenia, etc.), el análisis de las conferencias ha demostrado que algunas de las composiciones citadas por Suvchinski en la quinta lección, no eran soviéticas en absoluto, y mucho menos ejemplo del arte oficial stalinista. Esto puede interpretarse como un detalle más de esa particular perspectiva eurasiática desde la que Suvchinski leyó la historia, la cultura y la música, y que en ocasiones obvió los matices y las especificidades locales frente a una visión más uniformizadora de Eurasia como unidad étnico-cultural, como continente-oceano; en definitiva, como utopía geográfica.

REFERENCIAS

- ABAZOV, Rafis (2007), *Culture and Customs of the Central Asian Republics* (Westport: Greenwood Press).
- AKIMOVA, Irina (2011), *Pierre Souvtchinsky. Parcours d'un Russe hors frontière* (Paris: L'Harmattan).
- ARES YEBRA, Javier (2014), "El manuscrito de Souvtchinsky y la Poética musical: el concepto de tiempo en el pensamiento estético de Igor Stravinsky", *Cadernos de Teoría das Artes. Arte & Teoría*, 3: 105-130.
- ____ (2021), *Historia, estética y política en la Poética musical. La "constelación Stravinski" en el París de entreguerras* (Barcelona: Arpeggio).
- ____ (2023), "Componer, ¿para quién? Arthur Lourié: música de un «revolucionario» ruso en la España de 1924", *Revista de Musicología*, 46, 1: 83-122
- BOHACHEVSKY-CHOMIAK, Marta (1976), *Sergei N. Trubetskoi: An intellectual among the intelligentsia in Prerevolutionary Russia* (Belmont: Nordland Publishing).
- BRETANITSKAYA, Alla (ed.) (1999), *Pyotr Suvchinskiy i ego vremya* (Moscú: Kompositor).
- DUFOUR, Valérie (2003), "La Poétique musicale de Stravinsky. Un manuscrit inédit de Souvtchinsky", *Revue de musicologie*, 89, 2: 373-392.
- ____ (2006), *Stravinski et ses exégètes (1910-1940)* (Bruselas: Éditions de l'Université de Bruxelles).
- FINK, Hilary L. (1999), *Bergson and Russian Modernism, 1900-1930* (Illinois: Northwestern University Press).
- GIBSON, Aleksey (1990), *Russian Poetry and Criticism in Paris from 1920 to 1940* (La Haya: Leuxenhoff).
- GLEBOV, Sergey (2003), "Science, Culture and Empire: Eurasianism as a Modernist Movement", *Slavic and East European Information Resources*, 2: 13-31.
- ____ (2005), "A Life with Imperial Dreams: Petr Nikolaevich Savitsky, Eurasianism, and the Invention of "Structuralist" Geography", *Ab Imperio*, 3: 299-329.
- ____ (2006), "Le frémissement du temps: Petr Suvchinsky, l'eurasisme et l'esthétique de la modernité", traduit de l'anglais par Sammy Dowidar, en Humbertclaude (2006: 162-223)
- ____ (2011), "The Mongol-Bolshevik Revolution: Eurasianist Ideology in Search for an Ideal Past", *Journal of Eurasian Studies*, 2: 103-114.
- ____ (2017), *From Empire to Eurasia. Politics, Scholarship, and Ideology in Russian Eurasianism, 1920-1930s* (Illinois: Northern Illinois University Press).
- GORBOFF, Marina (1995), *La Russie fantôme. L'émigration russe de 1920 à 1950* (Lausanne: L'Âge d'homme).
- HAKOBIAN, Levon (2017), *Music of the Soviet Era: 1917-1991* (Londres: Routledge).
- HODGSON, Katharine, SHELTON, Joanne y SMITH, Alexandra (eds.) (2017), *Twentieth-Century Russian Poetry. Reinventing the Canon* (Cambridge: Open Book Publishers).
- HUMBERTCLAUDE, Éric (ed.) (1990), *(Re)lire Souvtchinski*, trad. del ruso por Laurence Lombard (La Bresse: autoedición).
- ____ (dir.) (2006), *Pierre Souvtchinski (1892-1985), cahiers d'étude* (Paris: L'Harmattan).
- ____ (ed.) (2012), *La liberté dans la musique (Beethoven, Souvtchinski, Boulez)* (Nantes: Aedam Musicae).
- KAGARLITSKY, Boris (2005), *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 al presente*, trad. de Ezequiel Adamovsky (Buenos Aires: Prometeo).
- LARUELLE, Marlène (1999), *L'idéologie eurasiste russe ou comment penser l'empire*, (Paris: L'Harmattan).
- ____ (2001), "Les idéologies de la «Troisième voie» dans les années 1920. Le Mouvement Eurasiste Russe", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 70: 31-46.
- LESURE, François (ed.) (1982), *Stravinsky. Études et témoignages* (Paris Editions Jean-Claude Lattès).
- LEVIDOU, Katerina (2011), "The Artist-Genius in Petr Suvchinskii's Eurasianist Philosophy of History: The Case of Igor Stravinskii", *The Slavonic and East European Review*, 89, 4: 601-629.
- LIVAK, Leonid (2003), *How it was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism* (Madison: University of Wisconsin Press).
- NELSON, Amy (2004), *Music for the Revolution: Musicians and Power in Early Soviet Russia* (Pensilvania: Pennsylvania State Press).
- NETHERCOTT, Frances (1995), *Une rencontre philosophique. Bergson en Russie (1907-1917)* (L'Harmattan: Paris).
- OREKHOV, Boris V. (ed.) (2011), *Chronotope and Environs. Festschrift for Nikolay Pan'kov* (Ufa: Vagant).
- PILKINGTON, Anthony E. (1976), *Bergson and his influence: A reassessment* (Cambridge: Cambridge University Press).
- POLOVINKIN, Sergei M. [Половинкин, Сергей М.] (1995), "Евразийство и русская эмиграция", en Trubetskoi (1995: 731-762)
- PRIMOSCHKINA, Natalia N. [Примочкина, Наталья Н.] (2001), "Горький и «левые» евразийцы", *Известия. Серия литературы и языка*, 60, 2: 17-32.
- ____ (2005), "«От Евразийства к признанию коммунизма»: Переписка Горького с П.П. Сувчинским", en Spiridónova et al. (2005: 443-492).
- RAEFF, Marc (1990), *Russia Abroad. A Cultural History of Russian Emigration, 1919-1939* (Nueva York: Oxford University Press).
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo (comp.) (1970), *Estética y Marxismo*, vol. 2 (México D. F.: Era).

- SAVITSKII, Petr (1921), “Migratsiia kul'tury”, *Iskhod k Vostoku. Predchustvia i svershenia. Utverzhdenie evraziitsev*: 40-51.
- SÉRIOT, Patrice (1999), “Preface”, en Laruelle (1999: 13-15).
- ____ (1999), *Structure et totalité. Les origines intellectuelles du structuralisme en Europe central et orientale* (París: Presses Universitaires de France).
- SERVICE, Robert (2010), *Historia de Rusia en el siglo XX*, trad. de Carles Mercadal (Barcelona: Crítica).
- SLOBIN, Greta N. (2013), *Russian Abroad Literary and Cultural Politics of Diaspora (1919-1939)*, eds. Katerina Clark, Nancy Condee, Dan Slobin y Mark Slobin, (Boston: Academic Studies Press).
- SLONIMSKY, Nicolas (2004), *Writings on Music, Vol. 2: Russian and Soviet Music and Composers*, ed. de Electra Slonimsky Yourke (Nueva York: Routledge).
- SMITH, Gerald Stanton (ed.) (1995), *The letters of D.S. Mirsky to P.P. Suvchinskii, 1922-31* (Birmingham: Birmingham Slavonic Monographs).
- SPIRIDÓNOVA, Lidija Alekseevna [Спиридонова, Лидия Алексеевна] et al. (2005), *Горький и его корреспонденты* (Moscú: ИМЛИ РАН).
- STITES, Richard (1989), *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* (Nueva York: Oxford University Press).
- STRAVINSKY, Igor (1942), *Poétique musicale sous forme de six leçons [Poétique]* (Cambridge: Harvard University Press).
- ____ (1945), *Poétique musicale* (Dijon: J. B. Janin).
- ____ (1946), *Poética musical*, traducción de Eduardo Grau, nota preliminar de Adolfo Salazar (Buenos Aires: Emecé).
- ____ (1952), *Poétique musicale*, nouvelle édition revue et complétée (París: Plon, Editions Le Bon Plaisir).
- ____ [1935] (2005), *Crónicas de mi vida*, trad. de Elena Vilallonga Serra, (Barcelona: Alba).
- ____ (2011), *Poétique musicale sous forme de six leçons*, édition établie, présentée et annotée par Myriam Soumagnac (París: Flammarion).
- STRUVE, Nikita (1996), *Soixante-dix ans d'émigration russe. 1919-1989* (París: Fayard).
- SUVCHINSKII, Petr [Сувчинский, Петр] (1946a), “Moussorgsky”, *Contrepoints*, 5: 66-95.
- ____ (1946b), “La Huitième Symphonie de Chostakovitch”, *Les lettres françaises*, 96: 7.
- ____ (ed.) (1953a), *Musique Russe*, Tome I (París: Presses Universitaires de France).
- ____ (1953b), “Domaine de la Musique Russe”, en Souvtchinsky (1953a: 1-26).
- ____ (1958a), “Anatolij Liadov”, *Encyclopedie de la musique*: 66-67.
- ____ (1958b), “Michail Glinka”, *Encyclopedie de la musique*: 278-283.
- ____ (1982), “Neuf paragraphes. Stravinsky auprès et au loin”, en Lesure (1982: 15-52). [Texto original escrito en 1975].
- ____ (1990a), “Le signe du passe (sur Leskov)”, trad. de Laurence Lombard, en Humbertclaude (1990: 131-140). [Primera edición: “Знамение бывшего (О Лескове)” [“El signo del pasado (sobre Leskov)”], *На путях. Утверждение евразийцев*: 134-146, 1922].
- ____ (1990b), “Depasser la revolution”, trad. de Laurence Lombard, en Humbertclaude (1990: 47-64). [Primera edición: “К преодолению революций” [“Superar la revolución”], *Евразийский временник*, Книга III. Берлин: 30-51, 1923].
- ____ (1990c), “L'Eurasisme” [“Евразийство”], trad. de Laurence Lombard, en Humbertclaude (1990: 65-71). [Primera edición: “Eurasier”, *Der Querschnitt*, trad. de R. v. Walter, 6, 11: 857-861, 1926].
- ____ (1990d), “Deux renaissances (1890-1900 et 1920)”, trad. de Laurence Lombard, en Humbertclaude (1990: 72-79). [Primera edición: “Два ренес-санса (90-е – 900-е и 20-е годы)”, *Версты [Versty]*, 1: 136-142, 1926].
- ____ (2012a), “Le temps de la foi”, ed. parcial, trad. de Galina Doudina, en Humbertclaude (2012: 118-122). [Primera edición: “Эпоха веры” [“El tiempo de la fe”], *Исход к Востоку: Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев*, София: 14-27, 1921].
- ____ (2012b), “Les types de la création (À la mémoire d'A. Blok)”, trad. de Galina Doudina, en Humbertclaude (2012: 122-128). [Primera edición: “Типы творчества (Памяти А. Блока)” [“Los tipos de la creación (A la memoria de A. Blok)”], *На путях. Утверждение евразийцев*, София: 147-176, 1922].
- ____ (2012c), “Pax Eurasiana”, ed. parcial, trad. de Galina Doudina, en Humbertclaude (2012: 202-203). [Primera edición: “Pax Eurasiana”, *Евразия* (Париж), 8, 2-3, 1928].
- TARUSKIN, Richard (2016), *Russian Music at Home and Abroad. New Essays*, (Oakland: University of California Press).
- ТИХАНОВ, Galin (2011), “Towards a History of Russian Émigré Literary Criticism and Theory between the World Wars”, en Orekhov (2011: 321-344).
- TRUBETSKOI, Nikolái Serguéievich [Трубецкой, Николай Сергеевич] (1995), *История. Культура. Язык* (Moscú: Прогресс).
- VARUNTZ, Viktor (ed.) (2003), *I. F. Stravinski. Perepiska s russkimi korrespondentami. Materiali k biografii*, Vol. 3 (Moscú: Kompositor).
- WALTERSKIRCHEN, Konrad (2006), “Pëtr Suvčinskij (1892-1985)”, adaptado y traducido del alemán por Éric Humbertclaude, traducido del ruso por Galina Doudina, en Humbertclaude (2006: 1-125).
- ZHDANOV, Andrei [1946] (1970), “El realismo socialista”, en Sánchez Vázquez (1970: 235-240).