

JAVIER ARES YEBRA

Universidad de Vigo (UVigo)

javieraresyebra@gmail.com

Artículo de investigación

Elementos de teoría de la percepción en la musicología de Pierre Souvtchinsky

El principio de desdoblamiento y concentración en Igor Stravinsky

Resumen

En sus escritos musicales más destacados, Pierre Souvtchinsky alude de diversas formas a un mecanismo de desdoblamiento y concentración en el ámbito perceptivo. Estos conceptos y la reflexión sobre el tiempo musical (*crónos*), cuestión central en el filósofo, aparecen de manera particular en sus textos dedicados a Igor Stravinsky. En la primera parte de este artículo se expone y analiza dicho mecanismo, hasta ahora inexplorado en el pensamiento de Souvtchinsky. Tratando de articular estos conceptos y el modo en que el filósofo aborda la música, el tiempo musical y la figura del compositor, en la segunda parte se propone la aplicación de los mismos para iluminar algunas particularidades del pensamiento musical de Stravinsky. Por último, ponderando la posible categorización de este mecanismo como principio estructural de la percepción, se sugiere la hipótesis de que pueda constituir una herramienta novedosa en el análisis del pensamiento musical.

Palabras Clave:

Souvtchinsky, Stravinsky, tiempo, desdoblamiento, concentración.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 7. N° 1 (2019) | 9-28

Recibido: 02/12/2018. **Aceptado:** 22/02/2019.

DOI (Digital Object Identifier): <https://doi.org/10.24215/18530494e001>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL. y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



JAVIER ARES YEBRA
Universidad de Vigo (UVigo)
javieraesyebra@gmail.com

Research paper

Elements of perception theory in Pierre Souvtchinsky's musicology

The principle of unfolding and concentration in Igor Stravinsky

Abstract

In his most outstanding musical writings, Pierre Souvtchinsky alludes in various ways to a mechanism of unfolding and concentration in the perceptual field. These concepts and the reflection on musical time (*chronos*), a central issue in the philosopher, appear in a particular way in his texts dedicated to Igor Stravinsky. Considering, among others, some partially unpublished sources, in the first part of this article is exposed and analyzed this mechanism, until now unexplored in the thinking of Souvtchinsky. Trying to articulate these concepts and the way in which the philosopher approaches the music, the musical time and the figure of the composer, in the second part is proposed its application to illuminate some peculiarities of Stravinsky's musical thought. Finally, pondering the possible categorization of this mechanism as a structural principle of perception, we suggest the hypothesis that it can be an appropriate tool for the analysis of a musical thought.

Key Words:

Souvtchinsky, Stravinsky, time, unfolding, concentration.

Introducción¹

Las alusiones a la experiencia musical y sus implicaciones temporales ocupan un lugar destacado en los estudios sobre psicología de la percepción y fenomenología de la conciencia que aparecen a finales del siglo XIX y principios del XX (Stumpf, 2012; Bergson, 1999; Husserl, 1928). En este contexto, particularmente rico en reflexiones en torno al concepto de *tiempo*, se produce un profundo cambio en las poéticas artísticas. Bajo el paradigma de la velocidad y del progreso indefinido, con el recurso a lo nuevo como *leitmotiv* de la modernidad, el arte refleja ese espíritu “progresista” y la multiplicidad de cambios sociales e innovaciones tecnológicas. En sintonía con los tiempos modernos, la música inicia la transición del lenguaje colectivo al idioma individual. Las numerosas corrientes compositivas que surgen en esta época dan cuenta de esa atomización del lenguaje musical colectivo en idiomas individuales: futurismo, microtonalismo, dodecafonismo, serialismo, música electrónica y neoclasicismo, entre otros.

En un decidido interés por experimentar nuevos lenguajes, algunos compositores –Stravinsky a la cabeza– llegaron a transitar varias de estas poéticas. De este modo se desarrolla una perspectiva con respecto a la tradición cuyo punto de inflexión tal vez sea el controvertido estreno en 1913 de *La consagración de la primavera* de Stravinsky en el Teatro de los Campos Elíseos de París. A partir de una lectura de *La consagración* como culminación de un cambio de sentido de la música –más concretamente de la técnica musical– y tomando desde un principio distancia con respecto a la posición mantenida por Adorno en su *Filosofía de la Nueva Música* (2003), en este estudio se plantea una valoración de Stravinsky como paradigma del artista moderno (Danuser y Zimmermann, 2013). En la misma línea, Luis de Pablo se refiere al “[...] modo de ser artista en sentido moderno” de Stravinsky (De Volder, 1998, p.146).

Es precisamente en la segunda conferencia de la *Poética musical* que, con relación al tiempo musical, Stravinsky señala:

Este problema ha sido recientemente objeto de un estudio particularmente interesante del señor Pierre Souvtchinsky, filósofo ruso amigo mío. El pensamiento del señor Souvtchinsky concuerda tan estrechamente con el mío, que no puedo hacer nada mejor que resumir aquí su tesis (Stravinsky, 1942, p. 21)².

El estudio que el compositor afirma resumir es *La noción del tiempo y la música*.

1. Para esta investigación hemos podido trabajar con algunos documentos parcial y totalmente inéditos que forman parte del *Legado Souvtchinsky* (título provisional), actualmente en proceso de catalogación. En lo sucesivo nos referiremos a este fondo documental como L.S.

2. Todas las traducciones de este artículo son nuestras. Para una consulta de los textos originales remitimos a las fuentes.

Reflexiones sobre la tipología de la creación musical, texto de 19 hojas mecanografiadas con correcciones autógrafas, escrito originalmente en ruso (*Заметки по типологии музыкального творчества. I. Время и музыка*) y conservado en la Fundación Paul Sacher de Basilea. No fue publicado en vida de su autor, pero sí se publicaron tres traducciones –española y francesa en 1939, y alemana en 1958–, de las cuales ninguna fue realizada por Souvtchinsky. En este texto, el filósofo aborda el problema del tiempo musical de un modo que Stravinsky considera válido como síntesis de sus propias concepciones. El propio Souvtchinsky señala esta cuestión a propósito de la segunda edición francesa de la *Poética*: “Este texto es un resumen de uno de mis artículos aparecido en 1939, resumen que Igor Stravinsky ha hecho sin mi participación, pero que resume correctamente lo esencial de mis ideas” (Souvtchinsky, 1945 [?], p. 1). A su vez, el artículo está motivado principalmente por la figura del compositor. En escritos musicales posteriores –algunos de los más importantes dedicados también a Stravinsky– Souvtchinsky abunda en una perspectiva histórica combinada con elementos de teoría de la percepción, particularmente de un mecanismo perceptivo de desdoblamiento y concentración.

El objeto principal del presente texto es mostrar cómo se presentan estos conceptos de *desdoblamiento* y *concentración* en los escritos de Souvtchinsky y qué lugar ocupan en su pensamiento musical³. La pregunta a la que trataré de responder es la siguiente: ¿Cabe establecer en el filósofo alguna relación entre su concepción del tiempo musical, la presencia de este mecanismo perceptivo en sus escritos y la música de Stravinsky como objeto de reflexión?

Presencia de un desdoblamiento en los escritos de Souvtchinsky

Con diversas prolongaciones –“auditivo”, “perceptivo”, “interior”– la idea de un desdoblamiento atraviesa los escritos de Souvtchinsky. Este concepto, al que en ocasiones se refiere como “doble” en lugar de desdoblamiento, sugiere un procedimiento retórico en «La noción del tiempo y la música» y en el manuscrito dedicado a la *Poética musical* (Ares Yebra, 2014 y 2017; Dufour, 2003 y 2004), en los que el doble adquiere la forma de par dialéctico –uno/múltiple, continuidad/discontinuidad, entre otros. En textos sucesivos, como *El milagro de La consagración de la primavera* (1962), el desdoblamiento cristaliza como mecanismo perceptivo:

Este choque, este “milagro” del descubrimiento empírico condiciona toda una función particular y extraña del creador, donde las facultades y los sentidos la esencia misma de su ser, permanece siempre en un estado de “desdoblamiento” per-

3. Para una ampliación del estado de la cuestión relativo a los estudios sobre Souvtchinsky, remitimos a algunos de nuestros anteriores trabajos (Ares Yebra, 2017 y 2018).

manente e intenso (sensación de sí mismo en segundo grado) [...] Esta facultad misteriosa del “desdoblamiento” de ciertos tipos creativos, ¿no es un mecanismo que permite, en una incertidumbre siempre angustiada, en una vigilia sospechosa descubrir los horizontes más lejanos, profundos y solapados del ser? (Souvtchinsky, 1962, p. 7).

En el mismo texto encontramos la siguiente nota al pie con un agregado de dos líneas manuscritas:

El término de “desdoblamiento” puede parecer poco exacto e impreciso. En definitiva, querría indicar y precisar un fenómeno de percepción, una forma de concentración interior, donde lo sensible y lo inteligible se confunden, cuando son simultáneamente atraídos por (al menos) dos polos de atracción, cuando “ser en sí mismo”- se confunde con “ser en otra parte”, “ser con otros”. Este mecanismo de desdoblamiento puede tener aspectos y significaciones muy diferentes [...] (Souvtchinsky: 1962, p. 7).

En su artículo *Cuatro párrafos* (1971. En Humbertclaude, 1990), Souvtchinsky señala:

¿Esta influencia [que ejerce el arte musical] no se explicaría por la presencia y la acción en el fenómeno de la percepción musical de una cierta “ley” psicológica, paradójica a primera vista, tras la cual una concentración emotiva máxima, concentración donde lo sensible y lo inteligible se confunden, no es posible más que a condición de que se realice un “desdoblamiento” de la atención perceptiva? [...] ¿Es un infortunio o una eminente cualidad del mecanismo humano el estar siempre condenado a un “desdoblamiento” perceptivo para obtener la unidad concentrada de un conocimiento? (Souvtchinsky, 1971, pp. 22-23).

Ya en *Stravinsky de cerca y de lejos* (1975. En Lesure, 1982), uno de sus artículos más destacados, apunta:

En las observaciones que siguen, se trata del «doble», del «desdoblamiento»; Evidentemente no hay duda en este contexto, sería aproximarse al análisis del fenómeno del «desdoblamiento»; pero no se puede suponer y afirmar que el desdoblamiento es la separación y la ruptura, incluso de manera intermitente, de «dos yo» desdoblados, que a pesar de su desdoblamiento forman una unidad esencial y primera de toda personalidad intrínsecamente integrada, esto mismo es el primer tema de esta exposición. El recurso a estos conceptos, en este caso concreto, no pasa por un manierismo obsesivo moderno. La realidad (¿la calamidad o el privilegio?) del *desdoblamiento* de estos seres vivos es parte de un descubrimiento, de

una evidencia, de tipo antropológica, hasta la más simple e ingenua, la más antigua (Souvtchinsky, 1975, pp. 15-16).

Un poco más adelante, añade:

No se duplica quien quiere hacerlo: es una necesidad, puede ser una prueba, un destino. El monolitismo, la configuración monopolar de ciertas naturalezas humanas (que paradójicamente no excluye en ciertos casos la compartimentación, aunque la compartimentación no es desdoblamiento) se imponen y son tan cuestionables como el desdoblamiento de los otros. [...] ¿El genio, quien es siempre mártir de su febrilidad, de su polimorfismo insuperable, puede ser indispensable? [...] Es siempre: «único y doble» (Souvtchinsky, 1975, p. 16).

El desdoblamiento como mecanismo perceptivo

La detección de algunas particularidades perceptivas en el ámbito de la experiencia musical, lleva a Souvtchinsky a plantear la existencia de un mecanismo de desdoblamiento de la atención que acabará adquiriendo la categoría de ley de psicología de la percepción. Su idea de un estado de atención simultánea se basa en este mecanismo perceptivo y atañe, ante todo, a lo auditivo:

La particularidad específica de la noción musical del tiempo consiste precisamente en el hecho de que ésta nace y transcurre bien fuera de las categorías del tiempo psicológico, bien al mismo tiempo que ellas, lo que permite el considerar la experiencia musical como una de las formas más puras de la sensación ontológica del tiempo (Souvtchinsky, 1939, p. 90).

Tiempo ontológico → música cronométrica → inmanencia → dinamismo → proceso
Tiempo psicológico → música cronoamétrica → trascendencia → estatismo → hecho

Figura 1. Esquema del desdoblamiento perceptivo en Souvtchinsky (elaboración propia).

Toda música establece para Souvtchinsky una relación particular entre su propia duración, el transcurso del tiempo y los medios materiales con los que se produce. Por un lado, distingue un tipo de música *cronométrica* que discurre paralelamente al tiempo ontológico (exterior) y cuya principal característica es la ausencia de movimientos psicológicos. Se ajusta, en este caso, al instante sonoro. Por otro, una música *cronoamétrica* ajustada a la idea de duración, susceptible de expresar, por su naturaleza psicológica, los estados de la vida interior. Mientras la primera procede en la dirección objeto-sujeto, en la segunda el sentido es el contrario. Sou-

vtchinsky propone un análisis de cada compositor en base a esta tipología cuyas implicaciones dialécticas constituyen la base de su perspectiva histórica (Emery, 1975; Brelet, 1947):

- A. Música cronoamétrica: representada por Wagner y aquellos compositores que adoptaron los principios wagnerianos: Franck, Rimsky-Korsakov, Puccini, D'Indy, Meyerbeer, Berlioz o Liszt. El compositor procede por contraste. Prima la idea de *duración*.
- B. Música cronométrica: sitúa a Debussy como primera antítesis del fenómeno wagneriano. Stravinsky es el paradigma de esta música que para Souvtchinsky constituye el ideal de composición. El compositor procede por similitud. Prima la idea de *instante sonoro*.

El desdoblamiento perceptivo en Souvtchinsky atiende también a elementos procedentes de otras disciplinas, como la Historia, fenómeno de naturaleza dialéctica cuyo elemento central es para él la idea de “desarrollo”, de “evolución” (Souvtchinsky, 1954, p. 121). El desarrollo histórico puede presentarse de dos modos. Como un proceso *dinámico*, una cadena interrumpida de causalidades donde cada instante está determinado por el anterior y a su vez prepara el siguiente. O como algo *estático*, “una serie discontinua de eventos, de hechos” (1954, p. 122). Lo dinámico y lo estático representan dos experiencias directas del ser y de la vida: el *proceso* y el *hecho*. El proceso es el continuo dinámico y perpetuo, “la horizontal infinita de la causalidad” (1954: 122), y en tanto tal, el elemento definible, determinado e immanente de la evolución histórica. Completando el eje de coordenadas, el *hecho* constituye la realidad misma, el aspecto de discontinuidad y de estatismo de esta evolución. En *El milagro de La consagración de la primavera*, Souvtchinsky desarrolla estos conceptos vinculándolos con la dialéctica tradición-inspiración:

Se podría decir que la noción de proceso se vincula, de algún modo, con el concepto designado por la palabra *tradición* (tradición –acción de comunicar), mientras que la noción de hecho, de evento y, en último lugar, de “milagro” se relaciona con lo que se llama *–inspiración* (Souvtchinsky, 1962, p. 2).

Es preciso un apunte sobre la noción de *ciclo*, ya que resulta de importancia para Souvtchinsky en su interpretación del concepto de tiempo y, por consiguiente, en su visión del proceso perceptivo y del fenómeno musical. A su juicio, el ciclo permite intervenir en la continuidad temporal para detectar y jerarquizar los puntos culminantes y de declive, los comienzos y los finales que, de este modo, pueden así ser clasificados –es constante la presencia de tipologías en Souvtchinsky–, analizados y estructurados. De este modo es posible descubrir cadencias cíclicas. Para el filósofo, sin la semántica que aportan los ciclos al fluir del tiempo, los hechos permanecerían como eventos temporales vacíos. La clasificación y análisis

de hechos, procesos y ciclos, acerca la propuesta de Souvtchinsky a una especie de fenomenología de la historia, cuestión a la que desde otro punto de vista se han acercado algunas investigaciones (Levidou, 2011).

Del desdoblamiento perceptivo a la concentración interior

Acompañando las referencias a un desdoblamiento o un doble, Souvtchinsky remite a una forma de concentración interior y a una concentración emotiva máxima, imprimiendo así una circularidad al proceso perceptivo. En algunos textos como en *A propósito de la muerte de Arthur Nikisch* (1922), tal vez por constituir el elemento de cierre, presenta de un modo más directo esta idea de concentración sin previa mención al desdoblamiento, refiriéndose a una concentración retenida del sentimiento (1922, pp. 17-20). El mecanismo de concentración sugiere un perpetuo esfuerzo de sincronización interior. Su acción se manifiesta especialmente en la conjugación musical de instante sonoro y duración. La concentración interior comporta a su vez una sensación complementaria. Mediante la desagregación de la facultad perceptiva se reformulan sensaciones nuevas a partir de una emoción particular. Para ser realizada, cada concentración emotiva precisa de una sensación adjunta, complementaria, que “contrapuntea” la sensación inicial, remontando por un lado el fluir del tiempo y proyectando por otro una paralela que lo complementa.

También en la música vocal se produce para Souvtchinsky una especial concentración. Al tener que abordar la relación palabra-música, la forma resultante ya no puede responder únicamente a la búsqueda del puro sonido. Lo importante para el filósofo es que se alcance una concentración de ambas (sonido-palabra) sin que esta cuestión privilegie el género vocal en la jerarquía de las formas musicales. En su opinión, la colaboración entre Pierre Boulez y el poeta René Char supuso un hecho decisivo para el desarrollo de mecanismos técnicos y expresivos que integraran definitivamente palabra y música. Fruto de este encuentro son las obras *Le Visage Nuptial* (1946), *Le soleil des Eaux* (1948), y *Le Marteau sans Maître* (1954), que constituyen un notable testimonio de este encuentro decisivo para la música del siglo XX.

Desdoblamiento de la emoción y movimientos de concentración en Igor Stravinsky. Una propuesta

Hemos expuesto la presencia de un doble mecanismo de desdoblamiento y concentración en los escritos de Souvtchinsky, deducido de su interpretación de Stravinsky pero también de sus reflexiones sobre la percepción en un sentido, si se quiere, más amplio. Atendiendo a la importancia de este mecanismo en sus ar-

títulos dedicados al compositor, proponemos su aplicación para abordar algunos de los aspectos más controvertidos e interesantes de su pensamiento musical, comenzando por la cuestión de la expresión. Seguramente pocas afirmaciones sobre la música han sido objeto de tantos comentarios como las siguientes:

Pues por su esencia pienso que la música es incapaz de expresar nada en concreto: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. *La expresión no ha sido nunca propiedad inmanente de la música.* La razón de ser de la primera no está condicionada en absoluto por la segunda. Si, como siempre es el caso, la música parece que expresa algo, eso no es más que una ilusión, pero nunca una realidad (Stravinsky, 2005, p. 67. El subrayado es nuestro).

A estas afirmaciones de Stravinsky se han referido, entre otros, el propio Souvtchinsky (1982, p. 49) y Gerardo Gombau (2006): “Digo forma de «no-expresión» pues es bien conocida la teoría de Stravinsky que niega a la música toda capacidad para expresar nada” (p. 88).

Desdoblamiento de la emoción

Tal vez el principal objetivo estético de Stravinsky haya sido el de desarrollar un arte musical autónomo, derivado exclusivamente de sus propiedades sonoras. En este sentido, la expresión de cualquier índole (sentimiento, estado de conciencia) no forma parte para el compositor de las leyes musicales. Siguiendo las tesis de Souvtchinsky, el Stravinsky de la *Poética* concibe la música como experiencia inmanente. La emoción, confinada a la vida interior, no forma parte de las categorías primarias del tiempo ontológico. Stravinsky entiende la música fuera de las cualidades –sensaciones– del tiempo psicológico. Las excluye para poder devolverle su carácter de experiencia inmanente del tiempo y restituirle aquellas que, en su opinión, le son propias. Se produce entonces un *desdoblamiento de la emoción*. El contenido emocional se transforma en puros conceptos temporales. Los estados psicológicos –la angustia, la expectativa, la sorpresa– dan paso a la duración, la pura idea de transcurso, de devenir.

Ahora bien ¿Es posible “deshumanizar” la música como algo ajeno a los estados psicológicos? En el caso *Stravinsky*, el aspecto sensual del sonido se ve prácticamente absorbido por una férrea voluntad de inscribir la forma sonora fuera de los estados de conciencia. Stravinsky es el primer compositor que con mayor claridad comprende la música como un *acontecimiento externo*. Un *hacer*, al contrario que gran parte de sus predecesores, centrados más en un *sentir* (Ansermet, 2000, pp. 194-207). En este aspecto, Debussy supone para Souvtchinsky una excepción. Según el filósofo, la música del compositor francés, al igual que la de Stravinsky, también puede ser considerada como un acontecimiento externo. Pero es la téc-

nica del compositor ruso la que manifiesta una especial capacidad para tratar el diálogo entre timbres, trasladando una misma idea musical a varios colores, en una poética que prima fundamentalmente el sentido de la verticalidad. En este sentido, el compositor Gerardo Gombau, imprescindible a la hora de abordar la recepción de Stravinsky en España, señala lo siguiente sobre la verticalidad en la técnica del compositor ruso:

Stravinsky ha creado un mundo fascinante de politonías, polirritmias; ha empleado genialmente el polidiatonismo, la polimodalidad, la poliarmonía, ha creado la famosa «nota equivocada», pero siempre ha permanecido leal a una polarización tonal, insistiendo en que él (son palabras suyas, de Stravinsky): «compone verticalmente y que esto significa, en un sentido al menos, *componer tonalmente*» (Gombau, 2006, p. 89).

Movimientos de concentración

En el marco de este trabajo, la consideración de movimientos de concentración en Stravinsky responde a una lectura en términos de percepción, pero también en clave histórica. Souvtchinsky plantea una tipología para abordar la historia de la música que le permite situar a cada compositor en el marco de las diferentes escuelas. El arquetipo del compositor ruso como artista moderno, paradigma de concentración en la dialéctica Rusia-Europa, adquiere para él la legitimidad de un “hecho histórico”:

que tan notablemente ha ilustrado la dialéctica profunda que conecta Rusia y Europa; estas dos culturas, puede ser, divergentes, han permanecido siempre complementarias y relacionadas; Stravinsky es uno de los grandes promotores de este hecho histórico (Souvtchinsky, 1976, p. 2).

Varios aspectos del Stravinsky de Souvtchinsky contienen en sí una especie de movimiento concentrador. Por ejemplo, en lugar de la idea de creador, que niega la accidentalidad del genio, propone el concepto de *don* como un sistema de elementos múltiples, una convergencia de capacidades en un don esencial. De este modo, el caso Stravinsky, arquetipo moderno del espíritu creador, responde a la acción simultánea de dos sistemas de leyes, libertad y necesidad. Por ser fruto de un sistema de necesidades, ambas son para el filósofo leyes dadas, determinadas por varios elementos concentradores:

[...] los puntos de concentración de su genio son múltiples e intercambiables, formando todos un sistema monista en el cual la esfera de la sensibilidad y la de la

inteligencia no se oponen la una a la otra, sino que están unidas e indivisibles en su funcionamiento. La necesidad sentida por Stravinsky de pensar y de especular, siempre sirviéndose de conceptos y procediendo en un orden sistemático [...] no hace más que afirmar esta tesis (Souvtchinsky, 2004, p. 204).

La dialéctica que congrega tradición e inspiración en Stravinsky es uno de los aspectos esenciales en las tesis de Souvtchinsky. Encontramos referencias explícitas a ambas en su texto sobre *La consagración*, donde forman parte del propio título y constituyen además el eje vertebrador articuladas con otras dialécticas señaladas anteriormente, como las nociones de proceso y hecho, o de dinamismo y estatismo.

Para Souvtchinsky, la libertad creativa de Stravinsky no apunta en modo alguno a un hermetismo ante el pasado. Al contrario, en el compositor habita un fuerte componente de tradición relacionado, en primer término, con una lectura y un conocimiento de la historia de la música rusa. La tradición es en Stravinsky algo vivo, una herramienta que potencia su propia facultad creadora. De la tradición y la inspiración surgen a su vez dos mecanismos concentradores que integran el peso de lo histórico y lo nuevo en la obra musical: la especulación sonora y la innovación, respectivamente.

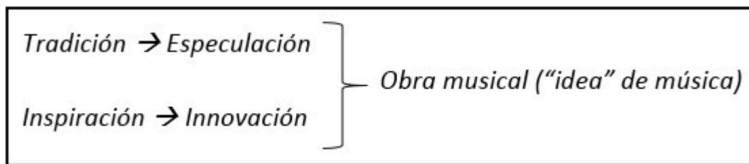


Figura 2. Movimiento de concentración en Stravinsky (elaboración propia).

La especulación musical, uno de los aspectos más notables del proceso creador de Stravinsky, llegando a convertirse en la sustancia misma de su música (Brelet, 1947). Este concepto de especulación musical ya se encuentra en *El Stravinsky de Igor Glebov* (1930), el primer artículo de Souvtchinsky con referencias al compositor. Una variante de la misma idea aparece en escritos posteriores, como *La noción del tiempo y la música* (1939), bajo la forma de energía intelectual. La especulación conduce el espíritu conectando el *plano de la sensibilidad* y el *plano del intelecto*. Constituye el mecanismo que aligera el peso de la tradición, detectando en sí una especificidad que alimenta su energía creadora. Es el inicio de la concentración hacia su idea de música (ver fig. 2).

Otra tensión dialéctica que se produce en el compositor es la que concentra *inspiración* e *innovación*. Estudiar el fenómeno Stravinsky en términos de innovación requiere de un tratamiento de sus obras desde el punto de vista del hecho his-

tórico. La originalidad de gran parte de ellas las sitúa en esta categoría de forma natural. La producción de Stravinsky ofrece estilos y sistemas diferentes que dan cuenta de un espíritu camaleónico (Boucourechliev, 1968, pp. 149-173; Messiaen, 1939, pp. 91-92) que, sin embargo, conforman una unidad reconocible. Es posible hablar de esta unidad en base a una especie de procedimiento de acumulación de elementos que dan lugar a una suerte de sistema de “auto-reminiscencias”. Una “auto-tradición viva” (Souvtchinsky, 2004, p. 207). El *préstamo*, la *adaptación* y la *síntesis* forman parte de esos mecanismos que nos permiten percibir esa particularidad que tiene la música de configurarse como sistema autorreferencial. Por otro lado, la innovación y la inspiración solo son posibles con una elevada conciencia del pasado, una actualización de lo precedente desde un profundo conocimiento del lenguaje musical. Como señala Souvtchinsky:

Stravinsky contradice la opinión corriente según la cual los grandes espíritus creadores son rebeldes a las influencias; él ilustra con su obra esta ley misteriosa que quiere que la acción intelectual que ejercen los genios sea siempre en proporción directa a la receptividad de su naturaleza (Souvtchinsky, 2004, p. 195).

La concentración como mecanismo poético en Stravinsky: conductibilidad, ritmo y articulación

Es más bien cómo se encadenan los instantes

(Jean Paul Sartre)

Una vez expuesta la presencia de un mecanismo perceptivo de desdoblamiento y concentración en Pierre Souvtchinsky, particularmente en sus textos dedicados a Stravinsky, hemos expuesto su visión acerca de dos tipos de tiempo –exterior/ontológico e interior/psicológico– y de música –cronométrica y cronoamétrica. A continuación, propusimos la aplicación de este mecanismo doble para abordar el pensamiento musical del compositor. Sus afirmaciones sobre la incapacidad de la música para expresar contenido alguno revelaron entonces un desdoblamiento de la emoción, que en el tradicional contenido expresivo-psicológico de la música vendría a ser sustituido por una especie de sensación ontológica del tiempo, una sensación del devenir. Posteriormente, examinamos algunos de los aspectos más destacados del Stravinsky de Souvtchinsky. Así surgieron varios movimientos dialécticos de concentración en el pensamiento estético del compositor: libertad-necesidad y tradición-innovación, entre otros. Partiendo nuevamente de las tesis de Souvtchinsky, a continuación veremos con más detalle qué elementos propician la concentración como principal mecanismo poético en la música de Stravinsky.

El concepto básico utilizado por Souvtchinsky para abordar la música, el nú-

cleo que da coherencia y sentido a su pensamiento musical, es el de *cronos* o experiencia musical del tiempo. Situando este concepto en primer plano, su propuesta reduce de manera intencionada las alusiones a la técnica, la teoría, la armonía y las formas musicales. Souvtchinsky recibió una educación musical desde su infancia. Tocaba el piano y cantaba, llegando incluso a realizar alguna modesta composición (*Ode à Mustapha*, [?]). Por tanto, tenía conocimiento de la teoría musical aunque sus escritos no destacan por las alusiones directas a la misma. Y es desde esa comprensión del lenguaje que la que construye su propuesta musicológica, sabiendo que, como acertadamente señala Laló (1927): “[...] si una estética musical se propusiera prescindir de la teoría de la música, sería lo mismo que un tratado de Medicina que no conociese la Anatomía” (p. 4).

Al situar el concepto de *cronos* en primer plano, enfatizando la experiencia musical del tiempo como elemento central, Souvtchinsky apuesta por una musicología que se sitúa fuera del debate técnico, distanciándose en este sentido de otras propuestas de la época como la de Boris de Schloezer (1929). Una carta de Roland-Manuel al filósofo con motivo de la elaboración de la *Poética musical* muestra la importancia que este concepto tenía para Souvtchinsky: “He intentado no traicionar tu pensamiento al resumir tus tesis sobre el Cronos” (Roland-Manuel, 1939). Para el filósofo, la música de Stravinsky proyecta una duración siempre viva que se inscribe en el tiempo exterior, y no pegada a las categorías del tiempo psicológico. Concentrándola en el torrente inmanente del tiempo, le restituye precisamente la importancia del instante sonoro ya que, desde el punto de vista de la experiencia musical, esa es para él la verdadera dimensión temporal.

La experiencia musical del tiempo constituye por tanto una preocupación central en Souvtchinsky. Llegados a este punto es preciso esclarecer si esta experiencia es posible porque el tiempo posee algún tipo de cualidad que lo hace accesible a nuestra percepción. Es necesario desentrañar si, en definitiva, es posible hablar de una sensación del tiempo. En este sentido, si bien las sensaciones son para Souvtchinsky categorías asociadas al tiempo psicológico, según sus postulados, en la percepción del tiempo existe necesariamente una sensación primaria o *pre-sensación*. Esta pre-sensación sería, por tanto, una cualidad del tiempo ontológico. Puesto que para Souvtchinsky no existe la “no-experiencia del tiempo”, la facultad de percibir el tiempo en sus diferentes cualidades debe permitir acceder de algún modo a una sensación del tiempo ontológico, o pre-sensación del tiempo psicológico. Esta imposibilidad de la “no-experiencia del tiempo” conforma uno de los aspectos más controvertidos y menos claros de las tesis de Souvtchinsky, y posiblemente una de las ideas más puesta en jaque por el estado actual de las cosas. La vivencia permanentemente desarticulada de presentes discontinuos actúa hoy como sucedáneo de una verdadera experiencia del tiempo. En este sentido, ¿es posible hablar de una experiencia del tiempo en ausencia de una conciencia de tiempo? Para Byun-Chul Han (2015, p. 81): “La *sensación* de tiempo (*sensation*

de tempus) no es una *conciencia* de tiempo. Le falta cualquier extensión temporal, que sería una capacidad constitutiva de la conciencia. No es un tiempo que signifique (*bedeuten*), sino un tiempo que afecta (*affizieren*)”.

Sin embargo, en este razonamiento un tanto oscuro de Souvtchinsky se intuye algo esencial. Por más que tenga la intención de situarse fuera de los estados psicológicos –caso Stravinsky–, la música proporciona en cualquier caso cierta sensación. Imprime las huellas de su propia condición temporal. La percepción de un tiempo ontológico supone en realidad la convergencia de la duración de la conciencia con un tiempo exterior. La música nos aporta, antes que nada, la experiencia de un cruzamiento de dos tiempos: un *tiempo físico* del cual proviene y un *tiempo musical* “eternamente actual”, en palabras de Brelet, contemporáneo de los instantes del tiempo físico que lo actualizan (Brelet, 1948, p. 14). Trataremos de esclarecer de qué modo se manifiesta este cruzamiento en Stravinsky.

Para Souvtchinsky, la música de Stravinsky despliega una cualidad por encima de cualquier otra: la *conductibilidad* del tiempo. Esta característica no es exclusiva de su música –también se refiere a ella en relación a la música de Prokofiev o la de Debussy, de quien destaca el carácter real y vivo que posee la duración de sus obras (Souvtchinsky, 1922, p. 20) –, pero es en el compositor ruso donde alcanza su mayor desarrollo. Atiende a una acción *desde dentro*, ligada a un movimiento concentrador en el que el espacio sonoro (físico) y la duración de la obra dialogan, se informan y se determinan recíprocamente. Por más compleja y novedosa que pueda parecer, por más cambios de compases y usos de ritmos irregulares, perdida en su música esta sensación de conductibilidad del tiempo.

Junto a la noción de conductibilidad, especialmente presente en propuestas filosóficas que adoptaron el tiempo como elemento central de reflexión (Husserl, 1928), Souvtchinsky profundiza en los mecanismos poéticos del compositor. Para el filósofo, Stravinsky retoma los principios de articulación porque, atendiendo exclusivamente a cómo se encadenan los instantes, son los más propicios para devolver la música a su estadio primario. Los parámetros elegidos para llevar a cabo esta alquimia del tiempo son el ritmo, el metro y la duración. Solo a través de ellos puede el arte musical constituir esa experiencia de inmanencia.

Difuminar las fronteras entre *ritmo* y *medida* constituye uno de los procedimientos de los que se vale Stravinsky para hacernos partícipes de esta particularidad del fenómeno musical que es la inteligibilidad del ritmo. Su importancia para la música reside en esa capacidad de determinar el orden temporal de los acontecimientos musicales, imprimiendo una proporción entre duraciones de movimiento. Este orden se construye de manera jerárquica en el sentido de la sucesión, según el antes y el después. Privilegiando el elemento rítmico, Stravinsky relativiza la histórica fuerza de los parámetros armónico y melódico como elementos organizativos, despojando en cierto sentido a la música de su contenido más tradicional.

El ritmo en Stravinsky, sobre el que se vuelve con frecuencia por su indudable riqueza, se configura desde ese conflicto con el metro y no de manera aislada. Su tratamiento por parte del compositor revela un fuerte vínculo con la tradición. En este sentido, ¿por qué acude al canto llano ruso y a los modos rítmicos medievales? Porque, como explica Souvtchinsky, en el canto llano no se cantan las palabras. Se arrastran las vocales, que ya no tienen un significado sino que constituyen puras unidades temporales sin intención descriptiva.

La utilización de viejos patrones rítmicos tampoco es un arcaísmo gratuito. Stravinsky no imita un procedimiento de la música antigua –aunque ésta representa una de sus influencias– sino que actualiza la misma ley de percepción del ritmo. Como hemos visto, su lectura de la tradición surge para Souvtchinsky de una tensión dialéctica entre libertad y necesidad. El peso de esta dialéctica en el diseño rítmico –sus obras, recordemos, son para el filósofo “sistemas de necesidades” (1939, p. 96)– es innegable. La correspondencia del ritmo con los modos empleados en el canto llano ruso surge en el compositor de un modo natural, imprevisto, como surge para Souvtchinsky el propio espíritu creador.

A modo de conclusión

Las fuentes de Souvtchinsky analizadas en este estudio revelan una filosofía musical con un fuerte componente histórico y un énfasis particular en dos aspectos. Por un lado la percepción, o el tratamiento de las cuestiones estéticas privilegiando lo perceptivo. Por otro, la experiencia musical del tiempo, que surge de este énfasis en elementos perceptivos y que representa para el filósofo una convergencia de intuiciones y de posibilidades.

El estudio realizado pone de manifiesto la presencia de un mecanismo de desdoblamiento y concentración en los escritos de Souvtchinsky. La idea de un desdoblamiento está hoy presente en campos tan diversos como, los estudios de física cuántica relativos al comportamiento del átomo o la Teoría del desdoblamiento del tiempo de Garnier, entre otros. En Souvtchinsky, el desdoblamiento es un mecanismo que fragmenta la atención perceptiva –atañe especialmente a lo auditivo– permitiendo advertir paralelamente varios elementos. Trasciende el fenómeno musical puesto que el escuchar interviene en una esfera mucho mayor: la de la totalidad del mundo que suena. En sus textos, orbita en torno al desdoblamiento la idea de un contrapuntear, la yuxtaposición de varios elementos a una continuidad temporal. De ese contrapunto surge el gran misterio del fenómeno musical: el de la percepción del objeto sonoro en interacción dinámica con la temporalidad de la propia conciencia.

Este mecanismo perceptivo de desdoblamiento y concentración aparece proyectado sobre diversos ámbitos en los que trabaja Souvtchinsky: en sus reflexiones

sobre la percepción, la Historia y, especialmente, en sus escritos musicales dedicados a Stravinsky. Al mismo tiempo, en el marco de la *Poética musical* se constata una influencia de ida y vuelta entre filósofo y compositor, especialmente en relación a la noción del tiempo y la música.

En el marco de la música como experiencia temporal, la principal característica de la obra de Stravinsky para Souvtchinsky es la conductibilidad del tiempo, basada según el filósofo en el hallazgo de los principios de articulación. Puesto que atiende al modo en el que los instantes se encadenan, mediante la articulación puede la música pronunciarse y discurrir. La conductibilidad se encuentra íntimamente ligada a un movimiento de tipo concentrador en el que el tiempo físico y el tiempo musical —la obra musical es un proceso— dialogan y se determinan recíprocamente. La conductibilidad del tiempo, la articulación y el transcurso musical en Stravinsky son para el filósofo una misma cosa.

De la aplicación de los conceptos de *desdoblamiento* y *concentración* al pensamiento musical de Stravinsky se desprenden varias consideraciones. Desde el punto de vista estético, las declaraciones del compositor sobre el carácter anti-expresivo de la música responden sobre todo a una intención estratégica. Tratando de integrar a su poética el anhelo de *la música antes de la música*, Stravinsky se declara contrario al principio emotivo porque la expresión no es para él una cualidad inmanente del tiempo. Desde esta perspectiva, la consideración de un valor afectivo-expresivo del tiempo supone para él una referencia extrínseca, por lo que el tiempo de la obra musical en su valor ontológico remite exclusivamente a la obra misma.

Para Souvtchinsky, y para el Stravinsky de la *Poética*, la música es la realización funcional de la experiencia específicamente musical del tiempo. La duración, los principios de articulación, revelados como cuestión central, son aquí el fundamento primero de esta experiencia. Lejos de constituir un elemento de innovación, representan en Stravinsky la recuperación de determinados principios y elementos del canto llano ruso y los modos rítmicos medievales. Los viejos patrones rítmicos; las combinaciones aparentemente novedosas; todo aquello que, en definitiva, pronosticaba un alejamiento sin precedentes, termina por acercar al compositor a la primera hora de la tradición musical. Como en el mito de Orfeo y Eurídice, Stravinsky vuelve su mirada hacia atrás más de lo que aparentemente parece decirnos su música. *Pulcinella* (1920), *Edipo Rey* (1927) o *Apolo Musageta* (1928) son un ejemplo de ese gesto órfico. Lo que aparentaba un movimiento de negación de lo precedente, resulta sin embargo un acercamiento, una integración, un impulso hacia una nueva concepción musical.

Como conclusión final, podemos afirmar que el mecanismo de desdoblamiento y concentración constituye un principio estructural que opera de manera constante en la percepción de la música y, por tanto, de lo fenoménico. Revelado de un modo totalmente natural en Souvtchinsky trasciende, también para él, la categoría

de principio hermenéutico de un pensamiento musical para situarse en un ámbito de mayores dimensiones, alcanzando la categoría de un principio general de lo perceptivo al que Souvtchinsky le confiere un carácter de evidencia antropológica.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2003). *Filosofía de la Nueva Música* (Alfredo Brotons, trad.). Madrid: Akal.
- Ansermet, E. (2000). *Escritos sobre la música*. (Ana García, trad.). Barcelona: Idea Books.
- Ares Yebrá, J. (2014). El manuscrito de Souvtchinsky y la Poética musical: sobre el concepto de tiempo en el pensamiento estético de Igor Stravinsky. En Yolanda Espiña & Miguel Ribeiro-Pereira (Coord.) *Cadernos de Teoría das Artes. Arte & Teoría*. (pp. 95-120). Porto: Universidade Católica Editora.
- Ares Yebrá, J. (2017). Pierre Souvtchinsky: desdoblamiento y concentración en Igor Stravinsky. Fuentes y elementos para una propuesta. PhD. diss., Universidade de Vigo.
- Ares Yebrá, J. (2018). Pensar la música. Fuentes y elementos para una propuesta en Pierre Souvtchinsky. Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, n° 32, 15-43.
- Bergson, H. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. (Juan Miguel Palacios, trad.). Salamanca: Sígueme. (Obra original publicada en 1888).
- Boucorechliev, A. (1968). Stravinsky un et multiple. En *Stravinsky*. Paris: Hachette, 149-173.
- Brelet, G. (1947). *Esthétique et création musicale*. Paris: Editorial Universitaires de France.
- Brelet, G. (1948). Tempo musical et tempo. Polyphonie. Deuxième Cahier. Le Rythme musical, 12-26.
- Danuser, H., Zimmermann, H. (Ed.) (2013). *Avatar of Modernity. The Rite of Spring reconsidered*. London: Boosey y Hawks.
- De Volder, P. (1998). *Encuentros con Luis de Pablo*. Madrid: Fundación Autor.
- Dufour, V. (2003). La "Poétique musicale" de Stravinsky. Un manuscrit inédit de Souvtchinsky. *Revue de Musicologie*, T. 89(2), 373-392.
- Dufur, V. (2004). Stravinsky vers Souvtchinsky. Thème et variations sur la Poétique musicale. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Vol. 17, 17-23.

- Gombau, G. (2006). *Estética y música*. Edición, introducción y notas de Antonio Notario Ruiz, Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura.
- Emery, E. (1975). *Temps et musique*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Han, Byun-Chul (2015). El aroma del tiempo. Un ensayo sobre el arte de demorarse (Paula Kuffer, trad.). Barcelona: Herder.
- Humbertclaude, É.(1990). *(Re)lire Souvtchinski*. La Bresse.
- Husserl, E. (2002). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Traducción, introducción y notas de Agustín Serrano de Haro. Madrid: Trotta. (Obra original publicada en 1928).
- Laló, Ch. (1927). Bosquejo de una estética musical científica (José Ontañón, trad.). Madrid: Daniel Jorro.
- Levidou, K. (2011). The artist-genius in Petr Suvchinskii's eurasianist philosophy of history: The case of Igor Stravinsky. *The Slavonic and East European Review*, Vol. 89(4), pp. 601-629.
- Messiaen, O. (1939). Le rythme chez Igor Strawinsky. *La Revue Musicale*, Vol. 191, pp. 91-92.
- Roland-Manuel, A. (1939). Carta a Souvtchinsky, 7 de junio (L.S.).
- Schloezer, B. de (1929). *Igor Stravinsky*. Paris: Éditions Claude Aveline.
- Souvtchinsky, P. (1922). A propos de la mort d'A. Nikisch. En *(Re)lire Souvtchinsky* (Éric Humbertclaude, ed.). La Bresse, 1990, 17-20.
- Souvtchinsky, P. (1922). Notes sur la musique. En *(Re)lire Souvtchinsky* (Éric Humbertclaude, ed.). La Bresse, 1990, 237-245.
- Souvtchinsky, P. (1930). Le "Strawinsky" de Igor Glebov. *Musique, Revue mensuelle de critique*, no. 6, 250-253.
- Souvtchinsky, P. (1939). Reflexiones sobre la tipología de la creación musical. La noción del tiempo y la música. *Sur*, no. 55, 88-98.
- Souvtchinsky, P. (1939). La Notion du Temps et la Musique. Réflexions sur la typologie de la création musicale. *La Revue Musicale*, no. 191, 70-81.
- Souvtchinsky, P. (1945 [?]). Extrait de "Poétique Musicale", chapitre II "Du Phénomène Musicale" (La Flûte de Pan). J.B.Janin Editeur. Mecanografiado en francés, 1 página, inédito, (L.S.).
- Souvtchinsky, P. (1954). A propos d'un retard. La musique et ses problèmes contemporains. Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault. Paris: Julliard, 121-127.

- Souvtchinsky, P. (1958). *Zeit und Musik. Zur Typologie des musikalischen Schaffens. Musik der Zeit, Strawinsky: Wirklichkeit und Wirkung*. Bonn: Boosey y Hawkes, 1-12.
- Souvtchinsky, P. (1962). *Le miracle du Sacre du Printemps (Tradition et inspiration)*. Parcialmente inédito (L.S.), mecanografiado en francés, 8 hojas. Traducción parcial al alemán: “Das wunder des Sacre du Printemps”. Conferencia leída en la Radio de Colonia, Geburtstag, WDR, emisión Stravinsky-Zyklus, 2 de febrero.
- Souvtchinsky, P. (1971). *Quatre paragraphes. (Re)lire Souvtchinsky*. En *(Re)lire Souvtchinsky* (Éric Humbertclaude, ed.). La Bresse, 1990, 21-31.
- Souvtchinsky, P. (1982). *Stravinsky auprès et au loin. Neuf paragraphes. Stravinsky*. En *Stravinsky. Études et témoignages* (François Lesure, éd.) París: Lattès, 15-52. (Texto original escrito en 1975).
- Souvtchinsky, P. (1976). *Quelques remarques pour le projet d'un "Centre d'études Igor Stravinsky"*. Mecanografiado en francés, 2 páginas. Inédito (L.S.).
- Souvtchinsky, P. (2004). *Un siècle de musique russe (1830-1930). Glinka, Moussorgsky, Tchaikowsky, Stravinsky*. (Frank Langlois, ed.). Arles: Actes Sud. (Obra original escrita en 1944/1945).
- Stravinsky, I. (1942). *Poétique musicale sous forme de six leçons*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Stravinsky, I. (2005). *Crónicas de mi vida* (Elena Vilallonga Serra, trad.). Barcelona: Alba. (Obra original publicada en 1935).
- Stravinsky, I. (2011). *Poétique musicale*. Edición establecida, presentada y anotada por Myriam Soumagnac. Paris. Flammarion.
- Stumpf, C. (2012). *The origins of music* (David Trippett, trad.). Oxford: Oxford University Press. (Obra original publicada en 1911).

Acerca del autor

Javier Ares Yebrá

javieraresyebrá@gmail.com

Javier Ares Yebrá realizó estudios musicales en los Conservatorios Superiores de Música de Córdoba y A Coruña (España), obteniendo el Premio Extraordinario de Fin de Carrera en la especialidad de Guitarra Clásica con el Profesor Ramón Carnota Méndez. Es Doctor en Investigación en Comunicación por la Universidad de Vigo con la primera tesis sobre el filósofo

y musicólogo ruso Pierre Souvtchinsky y sus conexiones con Igor Stravinsky, que obtiene el Premio Extraordinario de Doctorado y Mención Internacional. Es Máster en investigación en Comunicación por dicha universidad y Licenciado en Comunicación Audiovisual (URJC, Madrid). Ofrece regularmente conciertos en los continentes europeo, americano y asiático, y cuenta con publicaciones en revistas especializadas de España, Portugal y Argentina. En 2015 fue elegido por la Academia de Artes y Ciencias de la Comunicación de Argentina como académico correspondiente por España. Ha sido invitado a ofrecer conferencias y seminarios en la Universidad de Valladolid, Universidad de Granada, Kazakh National University of the Arts, Goldsmiths University y University of Central Lancashire. Becario posdoctoral de la Fundación Paul Sacher de Basilea (2019). Principales líneas de investigación: teoría de la comunicación; filosofía de la música; cultura europea de entreguerras; pensamiento contemporáneo; música hispanoamericana del siglo XX; Igor Stravinsky; Pierre Souvtchinsky; arte, comunicación e identidad.