

Un camino subjetivista hacia una modernidad objetiva

Boris Asafev y los avatares de la producción musicológica en la Unión Soviética

Martín Baña

Introducción

Los estudios sobre la música soviética estuvieron atravesados desde sus inicios por un conjunto de estereotipos que combinaban, de manera indistinta, dosis de exotismo y aversión por el comunismo. Con muy pocas excepciones, las investigaciones abordaron su objeto de estudio con una fuerte carga moral, rechazando las obras si éstas suponían una alabanza al régimen político o venerándolas si se mostraban como víctimas de la censura. En general, los investigadores solían oscilar entre dos enfoques de interpretación, que a su vez estaban relacionados: por un lado, un enfoque que mostraba cómo las autoridades soviéticas arruinaron las artes al aplastar la creatividad artística de los compositores; por el otro, un enfoque que narraba la heroica lucha que desplegaron los genios artísticos contra la impersonal máquina burocrática.¹ Sin embargo, y gracias a las nuevas pesquisas surgidas luego de la disolución de la Unión Soviética, hoy sabemos que la realidad musical fue menos esquemática y mucho más compleja que lo que estas interpretaciones solían sostener. Por citar un caso emblemático, Dmitry Shostakovich dejó de ser considerado como un fiel defensor del sistema soviético, como solían describirlo los simpatizantes comunistas, pero difícilmente pudo seguir siendo caracterizado como un disidente encubierto, tal como lo presentó el musicólogo Solomon Volkov en su controvertible *Testimony*.²

¹ Véase Kirill Tomoff, "Review of Shakhnazarova; Bertensson and Leyda", *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 4, no. 2 (2003): 467.

² Solomon Volkov, *Testimony: The Memoirs of Dmitry Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov* (Nueva York, Harper and Row: 1979). En este libro, que contenía supuestas declaraciones del compositor al musicólogo y periodista, Volkov presentaba a Shostakovich como a un disidente y a sus obras como herramientas de resistencia encubierta. Laurel Fay cuestionó con fuerte evidencia la autenticidad de esas memorias en "Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony?", *Russian Review* 39, no. 4 (1980): 484-493. Desde entonces, la esquemática imagen del compositor construida en los años de la Guerra Fría viene siendo matizada y contextualizada. Véase, por ejemplo, Rosamund Bartlett (ed.), *Shostakovich in Context* (Oxford, Oxford University Press: 2000).

¿Qué sucedió en el campo de la musicología? En líneas generales, la producción musicológica soviética fue menos estudiada en comparación con las obras estrictamente musicales. Sin embargo, es un significativo espacio a tener en cuenta ya que los musicólogos trabajaron codo a codo con los compositores y fueron los encargados de definir los modos en los cuales debía componerse en un contexto dominado por una estética oficial definida, el Realismo Socialista. La labor de los musicólogos era clave ya que no sólo se dedicaban al análisis sino que también contaban con la posibilidad de orientar desde el inicio el trabajo de los propios compositores. De esta manera, estudiar el funcionamiento de la musicología en la Unión Soviética se convierte en un importante insumo para una mejor comprensión del campo compositivo en particular y de las dinámicas culturales del sistema soviético en general.

En este artículo analizaremos la figura de Boris Asafev, crítico, compositor y, como hoy muchos acuerdan, el fundador de la musicología en la Unión Soviética. Más precisamente, nos concentraremos en uno de sus primeros trabajos atravesados por el contexto revolucionario en el cual planteó una serie de cuestiones que sentarían las bases de lo que luego serían sus principales conceptos musicológicos, como *intonatsia* o *simfonizm*, y que atravesaron también al Realismo Socialista. Nuestra hipótesis es que es posible rastrear en el Asafev musicológico temprano una preocupación por la relación de la nueva sociedad revolucionaria con la herencia musical rusa que estaba estrechamente vinculada a una inquietud mostrada desde el principio por los propios revolucionarios, a saber, el desarrollo de una modernidad soviética que fuera paralelo a la construcción de una sociedad comunista. Estas preocupaciones, que reaparecerán con mayor impulso en las décadas de 1930 y 1940 –cuando el sistema soviético alcance su fisonomía más definida– son las que están en los orígenes del pensamiento musicológico de Asafev, mostrando una notable continuidad que sobrevivió a contextos bien diferenciados.

El trabajo se divide en dos partes: en la primera exponemos las características del campo musical ruso entre la Revolución y la consolidación del estalinismo. Como veremos, las posibilidades abiertas por la instancia revolucionaria dieron lugar a un conjunto de variadas experimentaciones que al cabo de una década fueron desarticuladas y reducidas a la producción de obras bajo el canon del Realismo Socialista. Sin embargo, esta estética oficial lejos estuvo de ser la encarnación del totalitarismo en las artes y en la cultura; su fisonomía fue más compleja. En la segunda parte, analizamos el trabajo musicológico de Asafev demostrando cómo sus análisis

próximos a la experimentación sentaron las bases para una búsqueda estética y conceptual que se materializó en las décadas posteriores.

El campo musical entre la Revolución y el Realismo Socialista

La Revolución rusa supuso una transformación radical en todas las esferas de la vida del antiguo Imperio. No sólo operó un cambio en el orden político –la monarquía de los Romanov que llevaba más de 300 años en el poder fue reemplazada en cuestión de días por el gobierno de los soviets de obreros, soldados y campesinos– sino también en la economía y en las relaciones sociales. La cultura y las disciplinas artísticas no fueron la excepción. Si bien ya desde antes de 1917 se venían ensayando exploraciones revolucionarias en las artes gracias a las intervenciones de vanguardias como el Simbolismo, el Futurismo y el Suprematismo, la década de 1920 fue testigo de una notable proliferación de experimentaciones. Muchas de ellas se pusieron de manifiesto en movimientos como el Constructivismo o en organizaciones culturales como la *Proletkult*.³ El nuevo gobierno dominado por los bolcheviques reconoció la importancia de esta cuestión y creó el Comisariado para la Educación y las Artes (*Narkompros*, por su acrónimo en ruso), que estuvo al mando de Anatoly Lunacharsky y se ocupó de regular y estimular las actividades educativas y culturales en la nueva sociedad revolucionaria.⁴ De esta manera, luego de 1917 y por lo menos hasta 1932, coexistieron dos espacios en el campo cultural soviético: uno vinculado a las organizaciones autónomas de los movimientos sociales y otro asociado a la nueva ordenación estatal. Fue la amplia perspectiva del dirigente bolchevique –a quien le gustaba autodescribirse como un “intelectual entre los bolcheviques y un bolchevique entre los intelectuales”–⁵ lo que en gran parte garantizó la convivencia de las dos esferas sin que se produjeran conflictos irreconciliables.

³ Véase Lynn Mally, *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia* (Berkeley, University of California Press: 1990).

⁴ Véase Sheila Fitzpatrick, *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)* (Madrid, Siglo XXI: 1977).

⁵ Citado en Fitzpatrick, *Lunacharski*, 17.

El campo musical no fue ajeno a estos posicionamientos. Durante esos años su existencia estuvo animada por dos grandes facciones, una más modernista y otra más cercana a las ideas proletarias desarrolladas por la *Proletkult*. Las organizaciones que encarnaron estas posiciones fueron, respectivamente, la Asociación de Música Contemporánea (ASM, por sus iniciales en ruso) y la Asociación de Músicos Proletarios de Rusia (RAMP, por sus iniciales en ruso). La ASM nació en 1923 en Moscú y funcionó durante un tiempo como la rama rusa de la *International Society for Contemporary Music* (ISMC). Durante su existencia pretendió desarrollar un espacio en el que se le diera lugar a las composiciones contemporáneas vinculadas a los movimientos vanguardistas tanto rusos como europeos. Gracias a la ASM se pudieron escuchar en la Unión Soviética el *Wozzeck* de Alban Berg o *Gurre-Lieder* de Arnold Schönberg, por ejemplo. Además, la ASM gestionó la visita de Paul Hindemith y de Darius Milhaud, entre otros compositores contemporáneos, para que dirigieran los estrenos de sus propias obras.⁶ Entre sus miembros se encontraban compositores como Nikolay Miaskovsky y editores como Pavel Lamm; en su sección de Leningrado, Nikolay Roslavets y Boris Asafev fueron dos de sus más destacados animadores. Los esfuerzos de la ASM pronto se verían materializados en las obras de jóvenes músicos como Alexander Mosolov o Dmitry Shostakovich quien hacia 1925 iniciaría, con su Primera Sinfonía, una prolífica carrera.⁷ Si bien siempre se presentó como una organización independiente, la corriente modernista pudo contar, al menos en los primeros años, con el apoyo oficial del Narkomprós ya que su sección musical –conocida como MUZO– estuvo a cargo de Arthur Lourié, un compositor que simpatizaba con las tendencias vanguardistas pero que no subordinó su obra a ninguna ideología, al punto de llegar a sostener que “la música como forma de arte debe ser apolítica”.⁸

Del otro lado se encontraban los *proletaristas*, los cuales tenían poca consideración por la producción musical contemporánea ya que la consideraban como un residuo de la decadente cultura burguesa que había que destruir. En cambio, defendían el desarrollo de una nueva música proletaria, cuyos fundamentos debían encontrarse en las tradiciones de la clase obrera. Dos organizaciones encararon esta tarea, la ya

⁶ Ana Ferenc, “Music in the Socialist State”, en *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin. The Baton and Sickle*, ed. Neil Edmunds (Nueva York, Routledge: 2004), 9.

⁷ Véase Francis Maes, *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar* (Berkeley, University of California Press: 2006), 242-246.

⁸ Igor Vorobev y Anastasia Sinayskaya, *Kompozitory russkovo avangarda* (San Petersburgo, Izdatelstvo Kompozitor: 2007), 68.

mencionada RAPM creada en 1923 y la *Prokoll* (acrónimo ruso para “producción colectiva”), una agrupación nacida en el Conservatorio de Moscú en 1925. Esta última se distanció de la retórica más militante y simplista de la RAMP y buscó operar como un colectivo compositivo, aunque sus resultados fueron desparejos.⁹ En todo caso, las producciones de las organizaciones proletarias nunca pudieron salir de la composición de canciones de agitación o de la más urgente tarea de una pedagogía musical para las masas.¹⁰ De esta manera, incluso la radicalidad de la RAPM debe matizarse dado el entorno social y cultural en el cual la Revolución había triunfado.

Si bien es posible afirmar que hacia fines de la década de 1920 los proletaristas parecían haber ganado la batalla en cuanto a ocupación de cargos en la nueva burocracia musical y a la selección de los repertorios, lo cierto es que la flexibilidad artística y las posibilidades de desarrollo de una actividad musical autónoma se mantuvieron relativamente accesibles hasta 1932. Ese año marcó un parteaguas no sólo en la actividad musical sino también en todo el campo cultural. La resolución del Partido Comunista sobre la reforma de las organizaciones literarias y artísticas publicada el 23 de abril significó el fin de todas las estructuras autónomas existentes –como la ASM– e incluso de las que se autodenominaban proletarias –como la RAMP– y decidió su reemplazo por las nuevas Uniones Creativas dependientes del Estado soviético.¹¹ En medio de un contexto convulsionado por los efectos de la colectivización forzosa del campo y por la industrialización acelerada de la economía, la nueva elite comunista cerró filas e instituyó un control menos laxo de la sociedad.¹²

En el caso de la música, se estableció en Moscú la Unión de Compositores Soviéticos [*Soiuz Kompositorov SSSR* y, desde 1957, *Soiuz Sovietskij Kompositorov*

⁹ Véase Louisa Martin-Chevallier, “Le Prokoll: conception singulière d’une musique de la révolution”, *Revue des Études Slaves* LXXXIV, no. 3-4 (2013): 479-494.

¹⁰ Ferenc, “Music”, 12.

¹¹ Las Uniones Creativas eran organizaciones que agrupaban a los miembros de las diferentes disciplinas artísticas de la Unión Soviética y que se encargaban de regular el ejercicio de la profesión. Muchas de ellas, como la Unión de Escritores Soviéticos, surgieron en 1932 y se mantuvieron hasta la disolución de la URSS en 1991.

¹² En un trabajo ya clásico de 1946, Nicholas Timasheff interpretó este viraje iniciado por Stalin hacia fines de la década de 1920 como una “gran retirada”, dando a entender que se habían abandonado los principios originales del comunismo y que se los había reemplazado por valores conservadores con el objetivo de no perder el apoyo popular, ya que los líderes habían reconocido para ese entonces que las ideas sobre el socialismo no habían arraigado en la sociedad. David Hoffman matizó esta idea dando a entender que si bien los valores conservadores se instalaron, éstos lo hicieron en un contexto en donde para la dirigencia soviética el comunismo ya había triunfado y, por lo tanto, era necesario el retorno a un cierto orden y una nueva normalidad. En todo caso, lo que también quería demostrar Hoffmann es que las transformaciones ocurridas durante la década previa no había sido tan radicales como se creía. Véase David L. Hoffmann, “Was There a ‘Great Retreat’ from Soviet Socialism? Stalinist Culture Reconsidered”, *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 4, no. 4 (2004): 651-674.

SSSR], la cual englobaba no solo a compositores sino también a musicólogos. Desde 1939 contó con un Comité Organizativo [*Orgkomitet*], entre cuyos funcionarios se encontraban el ya mencionado Shostakovich y Aram Jachaturian, entre otros. Hacia 1940 la Unión ya contaba con representaciones en las ciudades más importantes del país. Su órgano de difusión era la revista *Soviétskaya Múzyka*, la cual fue fundada en 1935 y cuyo objetivo era el de promover el desarrollo de una “musicología marxista-leninista”, como fue definido en su primer editorial.¹³ En ese sentido, el campo musical se sumía en la compleja tarea de definir y producir obras que siguieran los preceptos del Realismo Socialista.

Por cuestiones de espacio no nos detendremos en un abordaje exhaustivo del Realismo Socialista, el cual, por un lado, puede resultar inabarcable y, por el otro, ha sido muy bien analizado en otros lugares.¹⁴ A los fines de los objetivos de este trabajo solo diremos que el Realismo Socialista fue la doctrina que pretendió instalar el gobierno soviético a partir del I Congreso de Escritores Soviéticos reunido en 1934 como estética oficial de la Unión Soviética y que estaba basada en una dudosa interpretación de la teoría marxista y de la historia cultural rusa, sobre todo en lo que se refiere a los escritos de los filósofos del siglo XIX como Vissarión Belinsky y Nikolay Chernyshevsky. El Realismo Socialista se apoyaba sobre la base de cuatro principios universales: *narodnost*, que suponía accesibilidad y reflejo de lo popular; *klassovost*, como expresión de intereses de clase; *ideinost*, lo cual incluía temáticas de la vida cotidiana; y *partiinnost*, que expresaba la fidelidad al Partido.¹⁵ En ese sentido, la intención del gobierno era que todas las artes acataran estos principios y que sus obras fueran su fiel expresión.¹⁶

¿Cómo interpretar estos cambios que en el lapso de una década pasaron de la experimentación radical a un control estatal omnipresente? ¿Qué efectos tuvieron no sólo para la práctica compositiva sino también para la investigación musicológica? Hasta no hace mucho, las investigaciones atravesadas por los prejuicios de la Guerra

¹³ Véase *Soviétskaya Múzyka* no. 1 (1935), 2.

¹⁴ Véase Peter Kenez y David Shepherd, “Revolutionary Models for High Literature: Resisting Poetics” en *Russian Cultural Studies. An Introduction*, ed. Catriona Kelly y David Shepherd (Oxford, Oxford University Press: 1998), 21-55.

¹⁵ Véase Toby Clark, “La propaganda en el Estado comunista”, en ídem, *Arte y propaganda en el siglo XX*. (Madrid, Akal: 2000), 121.

¹⁶ Sin embargo, dada la ausencia de textos programáticos sobre el Realismo Socialista, la literatura terminó funcionando como una suerte de guía para el resto de las artes e incluso las novelas consagradas sirvieron como modelo de referencia para los escritores más que cualquier otro insumo teórico. Véase Katerina Clark, *The Soviet Novel. History as Ritual* (Chicago, Chicago University Press: 1981).

Fría solían trazar un cuadro caracterizado por la uniformidad cultural y por una tensa atmósfera de persecución a los intelectuales y artistas que se alejaban del canon prefijado. El arte en general y la música en particular, como supuestos productos del Realismo Socialista, eran analizados como vectores de propaganda política, sin posibilidades de un desarrollo autónomo.¹⁷ Sin embargo, y como se pregunta Simo Mikkonen, ¿cómo es posible que existiera tal grado de uniformidad y represión y que al mismo tiempo florecieran talentosos y originales artistas valorados internacionalmente?¹⁸

Las nuevas investigaciones, fruto de la combinación propiciada por la apertura de los archivos luego de la desintegración de la Unión Soviética en 1991 y el desarrollo de nuevos enfoques teóricos, generaron interpretaciones que se alejaron de los estereotipos construidos durante la Guerra Fría y que enriquecieron de manera notable el abordaje de la cuestión, señalando la existencia de una realidad mucho más problemática y diferenciada.¹⁹ En ese sentido, Kirill Tomoff analizó la complejidad reinante en la Unión de Compositores Soviéticos²⁰ y Simo Mikkonen revisó las condiciones bajo las cuales operaron los compositores y los musicólogos en la década de 1930. Este último, por ejemplo, demostró la existencia de una vívida actividad musical: “las artes fueron muy populares en los ‘30, el número de artistas creativos creció y el número de artistas *amateurs* se multiplicó de una manera sin precedentes en el mundo”.²¹

Un notable aporte de estos nuevos estudios es que colocaron a los musicólogos y los compositores dentro del más amplio sistema soviético y no los abordaron como individuos aislados de su contexto de producción. Caroline Brooke, por ejemplo,

¹⁷ Véase, por ejemplo el clásico de James Billington, *El ícono y el hacha. Una historia interpretativa de la cultura rusa* (Madrid, Siglo XXI: 2012). Boris Groys arriesga una hipótesis tan sugerente como conservadora al sostener que el régimen estalinista no había pisoteado el proyecto de las vanguardias sino que, por el contrario, había encarnado su continuación y su radicalización. La sociedad misma había llegado al apocalipsis y se había convertido en una *obra de arte* gracias al accionar de Stalin, quien se había desempeñado como un artista demiurgo. Así, el estalinismo fue un régimen social pero también una formación estética cuyo líder tuvo el poder de moldearla como un artista de vanguardia (incluyendo el *readymade* del cuerpo embalsamado de Lenin). La moraleja encubierta de esta tesis es que cualquier proyecto liberador, como el de las vanguardias, termina produciendo regímenes autoritarios como el de Stalin. Véase Boris Groys, *Obra de arte total Stalin* (Madrid, Pretextos: 2008).

¹⁸ Simo Mikkonen, *State Composers and the Red Courtiers. Music, Ideology, and Politics in the Soviet 1930's* (University of Jyväskylä, Tesis de doctorado: 2007), 15.

¹⁹ Véanse, por ejemplo, las contribuciones de Caroline Brooke, *The Development of Soviet Music Policy, 1932-1941* (Cambridge University, Tesis de doctorado: 2000) o de Amy Nelson, *Music for the Revolution. Musicians and Power in Early Soviet Russia* (University Park, The Pennsylvania State University Press: 2004).

²⁰ Kiril Tomoff, *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953* (Ithaca, Cornell University Press: 2006).

²¹ Mikkonen, *State*, 15.

demonstró que las purgas en el mundo musical durante los años del Gran Terror no fueron más que gestos políticos y que, gracias al desarrollo de diversas estrategias, los compositores y los musicólogos no fueron prácticamente afectados por el terror. La autora llegó a la conclusión de que el riesgo que corría la *intelligentsia* creativa de ser arrestada era mucho menor que el de cualquier otro grupo, lo cual dejaba cierto margen para el desarrollo de sus actividades con una relativa autonomía.²² Marina Frolova-Walker incluso arriesgó la hipótesis de que un número no menor de compositores modernistas, entre los que se encontraban dos luminarias como Miaskovsky y el propio Asafev, dejaron de lado la creatividad vanguardista bastante tiempo antes de que el poder de la burocracia pudiera hacerse sentir. Para la autora, el paso de una postura más experimental a una más conservadora como la que encarnaba el Realismo Socialista se debió menos a la presión de los burócratas del Partido que a una decisión personal vinculada a cuestiones materiales y simbólicas, como el acceso a cargos y la publicación de obras.²³

De este modo, podemos sostener que el paso de una fase experimental a una dominada por el Realismo Socialista no supuso el traspaso de la actividad creativa de los artistas a la burocracia del Partido. Por el contrario, fueron musicólogos y compositores los que activamente construyeron los principios y las obras de la estética soviética. Para fines de la década de 1930 muchos se sentían cómodos en sus nuevas posiciones y sus nuevos roles dentro del nuevo Estado.²⁴ A diferencia de lo que se sostuvo tradicionalmente, musicólogos y compositores no fueron meros ejecutores de las políticas del Partido sino que contribuyeron de modo significativo en los cambios políticos que sucedieron en los '30. Si bien no fueron siervos leales de la burocracia, tampoco fueron víctimas inocentes del estalinismo.²⁵ Así, la producción musical y musicológica en los primeros años de la Unión Soviética estuvo atravesada por su contexto político y social, pero no determinado por él. Dentro de la supuesta uniformidad y totalización de la artes es posible distinguir una producción original y relativamente autónoma que está vinculada a problemáticas específicas que, incluso, pueden remontarse a los años previos de la Revolución. En el siguiente apartado

²² Caroline Brooke, "Soviets Musicians and the Great Terror", *Europa-Asia Studies* 54, no. 3 (2002): 397-413.

²³ Marina Frolova-Walker, "From Modernism to Socialist Realism in Four Years: Myaskovsky and Asafyev", *Muzikologija* no. 3 (2003): 202-204.

²⁴ Marina Frolova-Walker "Stalin and the Art of Boredom", *Twentieth-Century Music* 1, no. 1 (2004): 103.

²⁵ Mikkonen, *State*, 17.

intentaremos rastrearlo a partir del caso del compositor, crítico y musicólogo, Boris Asafev.

Boris Asafev y el camino *moderno* de la musicología soviética

Como vimos, la Unión de Compositores Soviéticos fue una Unión Creativa que actuó de acuerdo con los deseos y las ambiciones de sus miembros, los cuales pudieron definir los rasgos de la nueva música soviética de una manera independiente. Fueron ellos los que promovieron géneros como la ópera o la sinfonía, y hoy debemos considerar su desempeño como una búsqueda auténtica de una música *soviética* y no sólo como mera propaganda. Como sostiene Katerina Clark, la *intelligentsia* creativa estuvo a la par de la burocracia al momento de definir los componentes de la cultura estalinista.²⁶ En ese sentido, la musicología se volvió un insumo de significativa importancia a partir de 1932, en la medida en que podía definir su rol ideológico,²⁷ pero también desde un tiempo antes ya que en el inicio de la nueva sociedad revolucionaria pudo delimitar las problemáticas centrales a las cuales se enfrentaba el campo musical ruso. Sobre ello fue que se ocupó, precisamente, Asafev.

Boris Asafev nació en 1884 en San Petersburgo y su instrucción musical empezó a la par de su educación escolar formal. Hijo de un oficial menor del Imperio, se educó en el *Gymnasium* de Kronstadt y, en 1903, ingresó a la Facultad de Historia y Filología de la Universidad de San Petersburgo donde estudió hasta 1908.²⁸ En 1904, también hizo su ingreso al Conservatorio de la misma ciudad, luego de que el propio Nikolay Rimsky-Korsakov le aconsejara hacerlo. Allí no sólo tuvo clases con el consagrado compositor sino también con otros igualmente reconocidos, como Anatoly Liadov y, entre otros, tuvo como compañero a Serguey Prokofiev.

Asafev egresó del conservatorio en 1910 y desde entonces se ocupó en diferentes actividades vinculadas con la música, ya sea en la función de acompañante como

²⁶ Clark, *Soviet Novel*, 28.

²⁷ Mikkonen, *State*, 174.

²⁸ Para una profundización de sus rasgos biográficos se puede consultar E. Orlova, E. y A. Kriukov, *Akademik Boris Vladimirovich Asaf'ev* (Leningrado, Soviety Kompositor: 1984) y A. Kriukov, *Materialy k biografii B. Asafeva* (Moscú, Muzyka: 1981).

también componiendo diversas piezas para ballet, una ópera para niños y otras piezas menores. En 1910 tuvo la posibilidad de viajar a varios países europeos, lo cual le permitió tejer lazos con diferentes compositores y artistas a la par de que pudo ampliar sus conocimientos estéticos. En 1914 comenzó a publicar sus primeros escritos musicológicos bajo el nombre de Igor Glebov, seudónimo que lo iba a acompañar durante casi toda su trayectoria. Desde entonces produjo una variada cantidad de escritos que van desde la ópera rusa decimonónica hasta la música contemporánea, pasando por los compositores consagrados del siglo XIX y algunos de sus colegas. Muchos de sus trabajos salieron publicados en revistas especializadas y prestigiosas como *Muzyka* [Música], *Muzykalny Sovremennik* [El contemporáneo musical] y *Zhizn Iskusstva* [La vida del arte]. Varios de estos escritos luego serían recopilados y publicados como libros, como sucedería con el caso de *Melos* y *Estudios Sinfónicos*.

La Revolución encontró en Asafev a uno de sus mayores apoyos. Si bien hasta ese momento no se le conocía afiliación al Partido bolchevique ni una activa militancia socialista, el compositor se sumó a la causa revolucionaria a través de la aceptación de algunos cargos en el gobierno, en parte por su amistad con Lunacharsky. Desde sus puestos ideó proyectos de publicación de obras musicales pero sobre todo se dedicó a una gran actividad propagandística de la ópera de su época. Sin embargo, donde más se destacó fue dentro de una de las instituciones musicales más significativas de esos años, que él mismo ayudó a fundar, la ya nombrada Asociación de Música Contemporánea.²⁹ La primera década revolucionaria fue bastante prolífica para Asafev y entre 1919 y 1928 produciría la mayor cantidad de escritos musicológicos, dejando sentadas las bases sobre las cuales se fundarían sus dos obras mayores, *La forma musical como proceso* (1930) e *Intonatsia* (1947). Dentro de estos escritos se encuentra un texto fundamental: “Los caminos hacia el futuro” [“Puti v budushchee”].³⁰

En el texto ya citado de Marina Frolova-Walker, la musicóloga ruso-británica explica que Asafev se desempeñó como crítico en los ‘20 porque no tenía talento como para componer obras modernistas y que en los ‘30 se dedicó a la composición porque el nuevo contexto era favorable para sus limitadas habilidades compositivas.³¹ Una posición similar parece sostener Elina Viljanen: para ella, Asafev fue más arriesgado

²⁹ Elina Viljanen, *Boris Asaf'ev and the Soviet Musicology* (Helsinki, Universidad de Helsinki: 2005), 39.

³⁰ Igor Glebov [Boris Asafev], “Puti v budushchee”, en ídem, *Melos. Knigi o muzyke* (2 vols.) (Petrogrado, 1918), 51-96.

³¹ Frolova-Walker, “From Modernism”, 210.

como musicólogo que como compositor; de hecho, fueron las obras musicales compuestas de acuerdo al canon realista lo que le aseguró una vida confortable más que sus escritos musicológicos. La musicóloga finesa llegó incluso a definirlo como un “camaleón” por su capacidad de acomodarse a los contextos cambiantes.³² A pesar de estar basadas en un profundo conocimiento de los textos de Asafev, estas caracterizaciones son limitadas ya que, al centrarse en las estrategias profesionales diseñadas por el musicólogo, invisibilizan un aspecto de suma importancia dentro de la obra de Asafev: la existencia de cuestiones fundamentales en su producción musicológica temprana que luego serían retomadas en los años del Realismo Socialista y que formarían parte del proceso en el cual se definió y articuló la nueva música soviética. En ese sentido, Asafev muestra una notable continuidad en el desarrollo de su original ideario musicológico que es inmune a los contextos cambiantes.

“Los caminos del futuro” fue escrito en el contexto del proceso revolucionario ruso iniciado en febrero de 1917. Si bien fue publicado en ese año como artículo de revista, fue luego recopilado junto con otros textos (del mismo Asafev y de otros autores) para el libro de dos volúmenes titulado como *Melos. Knigi o Muzyke* [*Melos. Libros sobre música*]. En su artículo, Asafev intenta trazar un esbozo del camino que debería seguir la música rusa no sólo para poder desempeñarse en el nuevo contexto revolucionario sino también para poder estar a la altura del devenir musical universal. Como demuestra Viljanen, la importancia de estos escritos tempranos radica en que contienen elementos significativos del pensamiento estético de Asafev.³³ Más allá de esos elementos nada despreciables, que demuestran una importante continuidad dentro del ideario asafeviano a pesar de los contextos cambiantes, hay un conjunto de cuestiones que Asafev aborda en este texto de manera original y que preanuncia los problemas a enfrentar tanto por la musicología como por los compositores en el devenir de la nueva sociedad soviética y que también se presentarán con ímpetu una década más tarde: el problema de la modernización de una sociedad periférica y el lugar de la *intelligentsia* en el desarrollo de ese planteo.

Antes de avanzar en la discusión de estos problemas, debemos señalar una característica central del pensamiento de Asafev, presente a lo largo de su producción: sus raíces filosóficas son extremadamente variadas. En ese sentido, en este escrito no

³² Elina Viljanen, “Boris Asaf’ev, Soviet Musicologist”, en *Global Signs*, editado por Eero Tarasti, Paul Forsell y Richard Littlefield (Acta Semiotica Fennica XXIX, 2008), 513.

³³ Viljanen, *Boris Asaf’ev*, 73.

solo hay una ausencia notable de categorías marxistas sino que también muchos de los conceptos utilizados por el musicólogo entrarían en contradicción con lo que luego sería codificado como “marxismo-leninismo” lo cual no significó –como podrían suponer las interpretaciones de los *guerreros fríos*– su censura ni su salida de circulación. Por ejemplo, cuando aborda la cuestión del psicologismo de los compositores y rescata su influencia para el armado de las obras, a punto tal de construir una escala que le permite medir el grado en el cual la propia personalidad de los compositores se expresan en las obras, montando una clasificación que los dividía entre “subjetivos” y “objetivos”, de acuerdo al mayor o menor grado de psicologismo presente en las obras. En ese sentido, Chaikovsky sería un compositor más subjetivo que Musorgsky y éste último lo sería más que Rimsky-Korsakov.³⁴

Asafev no tuvo problemas en combinar de manera notable y original los insumos legados por Vladímir Stasov para pensar el nacionalismo musical con las categorías desarrolladas por el movimiento simbolista para describir a la música como una reconciliación holística de las esferas material y espiritual.³⁵ Precisamente, es la destacada influencia del simbolismo la que nos permite colocar a Asafev dentro del espacio modernista en el mapa de los movimientos estéticos en Rusia. Sus textos están imbuidos de conceptos desarrollados por esa vanguardia y, de hecho, su intento de describir el desarrollo natural de la música con palabras es algo que puede ser rastreado en Andrey Bely, el poeta simbolista que intentó convertir las palabras en música y que no pocas veces acudió al lenguaje musical para componer o titular sus poemas.³⁶

Como dijimos, un elemento central en el texto de Asafev es el problema de la modernidad, cuestión que atravesará debates y discusiones durante esos años en todos los niveles de la sociedad soviética. De hecho, hay en la temprana musicología de Asafev una preocupación por la relación de la nueva sociedad revolucionaria con la herencia musical rusa que está estrechamente vinculada al desarrollo de una modernidad soviética y que es paralela a la construcción de la nueva sociedad comunista, inquietud que habían mostrado precozmente los propios dirigentes revolucionarios. Para comenzar a resolver la cuestión, Asafev se propone una recuperación del pasado musical ruso pero en clave modernista, aunque se trata de un modernismo matizado y original, ya que no siguió el ejemplo de los futuristas de “tirar por la borda del vapor del

³⁴ Asafev, “Puti”, 78-80.

³⁵ Viljanen, “Boris Asaf’ev”, 505.

³⁶ Como lo hizo en algunas ocasiones al llamar “sinfonías” a varios de sus poemas. Véanse, por ejemplo, su *Segunda Sinfonía* (1902) o su *Sinfonía del Norte* (1904).

Tiempo Presente” todo el pasado cultural ruso.³⁷ David Haas nos previene: “Asafev era considerado un modernista y un simpatizante de Occidente [...] Sin embargo, del mismo modo era propenso a reivindicar la causa de la música popular o a revivir el interés en Chaikovsky, Scriabin o el ultraconservador Glazunov”.³⁸

La observación de Haas, que puede pasar por paradójica, está lejos de asumir una condición de contradicción. Antes bien, muestra el modo en el cual Asafev se planteaba el problema de la modernidad en la nueva sociedad revolucionaria: como un diálogo crítico entre la producción contemporánea, la influencia europea y su recepción entre los forjadores del repertorio clásico ruso, a saber, los *kuchkistas* y los *belaievistas*.³⁹ Promediando su artículo, Asafev sintetiza su preocupación en una pregunta seminal: “¿Cuál es el rostro de nuestra música y cuáles son los caminos hacia el futuro?”.⁴⁰ En este caso la metáfora no es menor, ya que para Asafev la música es un organismo y, como tal, posee un rostro que expresa su semblante y su carácter.⁴¹

Si bien para Asafev la música rusa forma parte de “las corrientes musicales de Europa Occidental”, no pudo escapar de la enorme influencia que ejerció Alemania sobre ella.⁴² Pero tal fue el impacto de ese país que sus aportes fueron aceptados de modo acrítico y se convirtieron en dogma. De esta manera, Asafev entiende que la música rusa sólo puede ser analizada “en conjunto con la música de Europa Occidental y especialmente con la alemana”, pero dejando en claro el lugar que ocupa Rusia dentro de ese panorama en las primeras décadas del siglo XX: “Alemania es la metrópoli [...] nosotros somos provincianos”.⁴³ En la medida en que los rusos aceptaron sumisamente la dominación germana, sólo engendraron obras imitativas, carentes de vida y racionales. En ese sentido, el interrogante que se plantea Asafev entonces es tan

³⁷ Como plantearon los futuristas en su manifiesto de 1912 “Una bofetada al gusto del público”. Véase Viktor Woroszylski, *Vida de Mayakovsky* (México, Ediciones Era: 1980), 59-60.

³⁸ David Haas, “Boris Asaf’yev and Soviet Symphonic Theory”, *The Musical Quarterly* 76, no. 3 (1992): 411.

³⁹ Es decir, aquellos que formaron parte, respectivamente, de *Moguchaya kuchka* y del *kruzhok* de Belayev. El primero fue un círculo de compositores de San Petersburgo agrupados alrededor de la figura de Mily Balakirev, en el que participaron figuras como N. Rimsky-Korsakov y M. Musorgsky. Su duración se extendió desde mediados de la década de 1850 hasta fines de la década de 1870 y sus objetivos giraron en torno de la experimentación y el realismo musical. El segundo fue también un grupo de compositores agrupados bajo el patronazgo del empresario Mitrofán Belyaev, en el que participaron, entre otros, el mismo Rimsky-Korsakov, pero también otros compositores más jóvenes como A. Glazunov o A. Lyadov. Su duración se extendió desde 1885 hasta 1908 y sus objetivos estuvieron más orientados a la búsqueda del profesionalismo y al desarrollo de una corriente más esteticista. Véase Maes, *A History*, 167-195.

⁴⁰ Asafev, “Puti”, 75.

⁴¹ Viljanen, *Boris Asaf’ev*, 78.

⁴² Asafev, “Puti”, 76.

⁴³ Asafev, “Puti”, 75.

complejo como crucial: la pregunta por el futuro de la música rusa es en verdad una pregunta por su propia existencia en relación al resto de Europa ya que la música rusa todavía no es “nacional” [*narodna*] sino importada.⁴⁴ De modo que al definir la cuestión en esos términos, Asafev propone la aventurada misión de acabar con el “silencio que todavía mantiene la nación rusa”.⁴⁵

En esa operación que realiza Asafev para prolongar la vida de una música rusa carente de frescura y originalidad retoma la división entre compositores “objetivistas” y “subjektivistas” dentro de la cual rescata a los que pertenecerían a este último conjunto: Piotr Chaikovsky y Alexander Scriabin. Fueron ellos dos quienes se rebelaron ante el dogma racionalista impuesto por Alemania.⁴⁶ Para Asafev, entonces, la única sinfonía rusa posible es la *Sexta Sinfonía* de Chaikovsky, ya que ella es el punto de llegada de una evolución psicológica del compositor y no el resultado de la fría aplicación de un conjunto de reglas inmutables.⁴⁷ En ese sentido, el único capaz de tomar esa posta, y a su vez de superarla, es Scriabin, al que Asafev caracteriza no casualmente como “moscovita”. Aquí el musicólogo acude a la tradicional oposición que dentro de los debates culturales rusos clasificaba a las dos capitales entre un espacio artificial e inauténtico –San Petersburgo– y otro genuino y verdadero –Moscú– para reforzar la caracterización de Scriabin como un compositor íntegro y auténtico.⁴⁸ Pero si el psicologismo de Chaikovsky quedaba inserto dentro de lo “humano”, Scriabin supone la aparición de un rasgo nuevo: la posibilidad de ser poseído por la música y, así, la apertura de un trance hacia un nivel “superhumano”, capaz de poder ser expresado bajo una “cualidad poética”.⁴⁹ Es significativo que Asafev plantee esta cuestión todavía enmarcándola dentro del contexto *periférico* ruso, presentándolo casi como una paradoja: “¿Es posible entender al fenómeno Scriabin dentro de la tediosa y gris vida rusa?”.⁵⁰

⁴⁴ Asafev, “Puti”, 75. El término ruso utilizado por Asafev es *narodna*, que puede significar tanto “popular” (en tanto proviene del bajo pueblo) como “nacional” y en esa polisemia radica tanto su riqueza como su complejidad. Aquí podría ser entonces traducida como “popular” en tanto del pueblo podría surgir una auténtica música rusa en oposición a la compuesta por una *intelligentsia* superflua. Pero en tanto Asafev lo plantea en términos de oposición con Alemania, optamos por la traducción de “nacional”.

⁴⁵ Asafev, “Puti”, 76.

⁴⁶ Asafev, “Puti”, 80.

⁴⁷ Asafev, “Puti”, 79.

⁴⁸ Asafev, “Puti”, 74.

⁴⁹ Es significativo que Lunacharsky, desde otra posición y con otros intereses, también rescate a Scriabin como uno de los abanderados de la nueva música revolucionaria. Véase Anatoly Lunacharsky, “Taneyev y Scriabin”, en ídem, *Sobre la literatura y el arte* (La Habana, Axioma: 1974), 114-132.

⁵⁰ Asafev, “Puti”, 80.

Lo que ayuda a Asafev a salvar la brecha es el recurso a conceptos claves dentro de su ideario musicológico, que ya se encuentran identificados en 1917 pero que persistirán hasta bien entrado el estalinismo, como el concepto de *intonatsia*, al cual incluye como uno de los componentes que hacen al rasgo compartido, en las composiciones musicales, tanto por Rusia como por Occidente. Este elemento compartido es definido por Asafev como “un modo de creación de construcciones espaciales abstractas o ideas poéticas definidas por hitos que fluye en la dirección de la canción, la melodía, la *intonatsia* y métrica instrumental que están tejidas juntas”.⁵¹ Si bien en el texto no abunda en mayores detalles respecto de la caracterización de *intonatsia* es significativo que ya aquí aparezcan algunos de sus rasgos esenciales, como por ejemplo su remisión al aspecto psicológico del compositor.

La caracterización de *intonatsia* fue variando a lo largo de la trayectoria de Asafev, pero sin dudas el concepto quedará establecido en dos de sus obras seminales, que fueron escritas casi el mismo tiempo: el *Libro sobre Stravinsky* (1929) y su fundamental *La forma musical como proceso* (1929) (el libro *Intonatsia*, publicado en 1947, había sido pensado originalmente como un segundo tomo de *La forma musical*). En esas obras, Asafev define *intonatsia* como la totalidad de los sonidos posibles, sin importar la fuente que lo emitiese, con lo cual remite no solo a la música sino más bien al fenómeno del sonido como un todo que puede ser potencialmente oído como música. De modo que al analizar una *intonatsia*, lo que se hace en verdad es analizar un sistema de relaciones entre los sonidos. Pero eso no es todo. Asafev deja de lado definiciones más tradicionales vinculadas a las relaciones de tonos para concentrarse en el aspecto lingüístico de la *intonatsia*, al definirla como “expresiones de sentido que se dan través del sonido”. Es decir, estamos hablando de la organización que hace la conciencia humana de los medios acústicos en correlaciones de sonidos expresivos y con sentido. De modo que lo que diferencia a una *intonatsia* de un sonido cualquier (como una nota musical) es semántica: además de emitir una señal acústica, una *intonatsia* tiene un significado expresivo dentro de un sistema de relaciones acústicas. Debemos señalar aquí que uno de los elementos centrales para definir la *intonatsia*, la conciencia humana, está presente en 1917, ya que como vimos Asafev toma partido por aquellos compositores que vuelcan en sus obras parte de su personalidad y su conciencia y no son meros reproductores de esquemas abstractos y vacíos.

⁵¹ Asafev, “Puti”, 76.

Pero más significativo es el recurso al concepto de *simfonizm*, entendido como la continuidad de una conciencia musical que, sin embargo, ha sido perdida en el estilo diletante ruso.⁵² De la posibilidad de convertir la *cualidad poética* de la música en *simfonizm*, es decir, en dejar que los poderes sobrenaturales que dominan al artista le den lugar al predominio del elemento personal que permita expresar la voluntad del compositor por encima de cualquier otra cosa, es que depende el futuro de la música rusa.⁵³ Asafev sintetiza todo esto en una sola idea: la de que el sonido debe ser animado por un incremento de la vida.⁵⁴ Dado que no es posible hacer una escuela a partir de los compositores que él había rescatado porque sus cualidades son imposibles de imitar, el único camino posible que le queda a la música rusa para salir de su silencio y asegurarse un futuro *moderno* es retomar la primacía de la subjetividad de la conciencia musical y oponerla al objetivismo. En ese sentido, Asafev encuentra ya en el joven Serguey Prokofiev un futuro promisorio y asegurado, ya que “construye su mundo *ideal* sobre fundamentos dados por el elemento musical, teniendo en cuenta solo las precondiciones intuitivas derivadas de motivos personales internos y no de esquemas tradicionales”.⁵⁵

Para finalizar, debemos remarcar que es muy significativo que los postulados de Asafev se enuncian como el planteo de un miembro de la *intelligentsia*, como él mismo se define.⁵⁶ El dato no es menor ya que, para Asafev, “la música rusa es producto de la *intelligentsia*” pero con el agravante de que para el musicólogo la *intelligentsia* es un “insignificante grupo de rusos europeos” y, por lo tanto, superflua y carente del elemento “nacional” [*narodna*].⁵⁷ Al plantear los problemas antes mencionados como una preocupación central de un *intelligent*, Asafev no hace más actualizar un problema que la *intelligentsia* rusa del siglo XIX no pudo resolver de un modo definitivo, como fue el de la conflictiva relación que históricamente Rusia tuvo con Europa. Asafev no deja de colocarse así dentro una prestigiosa genealogía intelectual preocupada por la modernidad rusa y en la que él deviene, como sostiene Suzanne Kassian, “en un verdadero lazo de unión entre los músicos rusos y los músicos occidentales”.⁵⁸ La solución del problema pasaría entonces no por una renuncia a la membresía de la *intelligentsia* sino por el abandono de la imagen falsa de Rusia

⁵² Asafev, “Puti”, 76.

⁵³ Asafev, “Puti”, 83.

⁵⁴ Asafev, “Puti”, 88.

⁵⁵ Asafev, “Puti”, 89.

⁵⁶ Asafev, “Puti”, 76.

⁵⁷ Asafev, “Puti”, 75.

⁵⁸ Suzanne Kassian, “Un trait d’union entre la Russie et l’Europe au debut du XXe siècle: le musicologue B. V. Asaf’ev”, *Revue de études slaves* LXXXIV, 3-4 (2013): 499.

construida desde el esquematismo y la frialdad de las ciudades y sus productos culturales y por el rescate de la intensidad emocional del compositor. Solo así Rusia dejará de ser apenas un apéndice de las metrópolis europeas y, más aún, podrá aspirar a la construcción de un repertorio genuino y auténtico para así ser parte de un único espacio moderno.

Estas preocupaciones sobre la influencia occidental y el modernismo que reaparecerán con fuerza en la década de 1930 y 1940 cuando el sistema soviético alcance su fisonomía más definida y su estética se corporice en el Realismo Socialista son las que están en los orígenes del pensamiento musicológico de Asafiev, mostrando una notable continuidad que sobrevivió a contextos diferenciados y que, sin embargo, buscaban responder a un interrogante tan crucial no sólo para el campo musical ruso sino también para toda la nueva sociedad soviética.

Bibliografía

- Bartlett, Rosamund (ed.). *Shostakovich in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Billington, James. *El ícono y el hacha. Una historia interpretativa de la cultura rusa*. Madrid: Siglo XXI, 2012.
- Brooke, Caroline. *The Development of Soviet Music Policy, 1932-1941*. Cambridge University: Tesis de doctorado, 2000.
- . “Soviets Musicians and the Great Terror”, *Europa-Asia Studies* 54, no. 3 (2002): 397-413.
- Clark, Katerina. *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago: Chicago University Press, 1981.
- Clark, Toby. “La propaganda en el Estado comunista”, en ídem, *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: Akal, 2000.
- Edmunds, Neil. *The Soviet Proletarian Soviet Music*. Oxford: Peter Lang, 2000.
- Fay, Laurel. “Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony?”, *Russian Review* 39, no. 4 (1980): 484-493.

- Ferenc, Anna. "Music in the Socialist State". En *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin. The Baton and the Sickle*, editado por Neil Edmunds (Nueva York: Routledge, 2004), 8-18.
- Fitzpatrick, Sheila. *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921)*. Madrid: Siglo XXI, 1977.
- Frolova-Walker, Marina. "From Modernism to Socialist Realism in Four Years: Myaskovsky and Asafyev", *Muzikologija* no. 3 (2003): 199-217.
- . "Stalin and the Art of Boredom". *Twentieth-Century Music* 1, 1 (2004): 101-124.
- Glebov, Igor [Boris Asafev], "Puti v budushchee", en ídem, *Melos. Knigi o muzyke* (2 vols.). Petrogrado, 1918, 51-96.
- Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*. Madrid: Pretextos, 2008.
- Haas, Boris. "Boris Asaf'yev and Soviet Symphonic Theory". *The Musical Quarterly* 76, no. 3 (1992): 410-432.
- Hoffmann, David L. "Was There a 'Great Retreat' from Soviet Socialism? Stalinist Culture Reconsidered", *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 4, no. 4 (2004): 651-674.
- Kassian, Suzanne. "Un trait d'union entre la Russie et l'Europe au debut du XXe siècle: le musicologue B. V. Asaf'ev". *Revue de études slaves* LXXXIV, 3-4 (2013): 495-504.
- Kenez, Peter y David Shepherd. "Revolutionary Models for High Literature: Resisting Poetics" en *Russian Cultural Studies. An Introduction*, ed. Catriona Kelly y David Shepherd. Oxford: Oxford University Press, 1998: 21-55.
- Kriukov, A. *Materialy k biografii B. Asafeva*. Moscú: Muzyka, 1981.
- Lunacharsky, Anatoly, "Taneyev y Scriabin". En *Sobre la literatura y el arte* (La Habana: Axioma: 1974): 114-132.
- Maes, Francis. *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2006.
- Mally, Lynn. *Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Martin-Chevallier, Louisa. "Le Prokoll: conception singulière d'une musique de la révolution", *Revue des Études Slaves* LXXXIV, no. 3-4 (2013): 479-494.
- Mikkonen, Simo. *State Composers and the Red Courtiers. Music, Ideology, and Politics in the Soviet 30s*. University of Jyväskylä: Tesis de doctorado, 2007.

- Nelson, Amy. *Music for the Revolution: Russian Musicians and Soviet Power 1917-1932*. University Park: Penn State University Press, 2004.
- Orlova, E. y Kriukov, A. *Akademik Boris Vladimirovich Asaf'ev*. Leningrado: Sovietsky Kompozitor, 1984.
- Tomoff, Kirill, "Review of Shakhnazarova; Bertensson and Leyda", *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History* 4, no. 2 (2003): 466-80.
- . *Creative Union. The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953*. Ithaca: Cornell University Press, 2006.
- Viljanen, Elina. *Boris Asaf'ev and the Soviet Musicology*. Master's thesis: University of Helsinki, 2005.
- . "Boris Asaf'ev, Soviet Musicologist". En *Global Signs*, editado por Eero Tarasti, Paul Forsell y Richard Littlefield (Acta Semiotica Fennica XXIX, 2008), 505-514.
- . "From East to West and From West to East: Constructing the Soviet view of Soviet Music and Musicology". En *Musikwissenschaft 1900-1930: zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin*, editado por Wolfgang Auhagen, Wolfgang Hirschmann, Tomi Mäkelä y Anna Schaefer, *Musikwissenschaft 1900-1930: zur Institutionalisierung und Legitimierung einer jungen akademischen Disziplin* (Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2017), 308-330.
- Volkov, Solomon. *Testimony: The Memoirs of Dmitry Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov*. Nueva York: Harper and Row, 1979.
- Vorobev Igor y Anastasia Sinayskaya. *Kompository russkovo avangarda*. San Petersburgo: Izdatelstvo Kompozitor, 2007.
- Woroszylski, Viktor. *Vida de Mayakovsky*. México: Ediciones Era, 1980.