



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE MADRID**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

DOCTORADO EN HISTORIA
Y CIENCIAS DE LA MÚSICA

TESIS DOCTORAL

ARTURO GARCÍA GÓMEZ

*TEORÍA DE LA ENTONACIÓN.
SOBRE EL PROCESO DE FORMACIÓN
DE LA MÚSICA EN LA VIDA Y OBRA DE
BORIS V. ASAF'EV (1884-1949)*

DIRECTORA
CLAUDIA COLOMBATI

MADRID 2007



TESIS DOCTORAL

ARTURO GARCÍA GÓMEZ

*TEORÍA DE LA ENTONACIÓN.
SOBRE EL PROCESO DE FORMACIÓN
DE LA MÚSICA EN LA VIDA Y OBRA
DE BORIS V. ASAF'EV (1884-1949)*

DIRECTORA
CLAUDIA COLOMBATI

MADRID 2007

A la memoria del
Dr. Antonio García Gómez
(1956-2003) †

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

pág. 1

CAPÍTULO I

De los Estudios a la Primera Década
de la Revolución (1884-1928)

pág. 41

CAPÍTULO II

Primeros Ensayos Teórico-Estéticos
Sobre el Arte Musical (1917-18)

pág. 101

CAPÍTULO III

Ensayos Teórico-Estéticos
Sobre el Arte Musical (1923)

pág. 165

CAPÍTULO IV

Primeras Obras Sobre
la Entonación (1925-26)

pág. 213

CAPÍTULO V

Al Inicio de la Segunda
Década Revolucionaria

pág. 255

CAPÍTULO VI

La Forma Musical como Proceso I

pág. 309

CAPÍTULO VII

La Forma Musical como Proceso II

pág. 385

CAPÍTULO VIII

La Revolución Cultural

pág. 481

ÍNDICE

CAPÍTULO IX
Los Años Treinta y
la Gran Guerra Patria
pág. 527

CAPÍTULO X
Entonación
pág. 589

CAPÍTULO XI
Moscú. Los Últimos Años
y la *Ždanovščina*
pág. 697

CAPÍTULO XII
El Pensamiento Estético-Musical
de Boris Asaf'ev
pág. 771

CONCLUSIONES
pág. 925

BIBLIOGRAFÍA
pág. 933

ABREVIATURAS Y
CRITERIOS BIBLIOGRÁFICOS
pág. 975

TABLA DE TRADUCCIÓN DE TÉRMINOS
Y NEOLOGISMOS
pág. 978

ÍNDICE ONOMÁSTICO
pág. 981

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES
pág. 992

ÍNDICE SUMARIO
pág. 997

Los sonidos en la melodía no actúan solamente sobre nosotros como sonidos, sino como signos de nuestras afecciones, de nuestros sentimientos; así es como se excitan en nosotros los movimientos que expresan y cuya imagen reconocemos en ellos.

J. J. Rousseau



Hay que cuidarse de dos cosas a toda costa. Cuando te limitas a tu especialidad — la osificación; y cuando sales de ella — el diletantismo.

J. W. Goethe

INTRODUCCIÓN



Boris Vladimirovič Asaf'ev es sin duda una de las figuras centrales de la cultura musical rusa en la primera mitad del siglo XX. Su actividad como pianista, compositor, pedagogo, musicólogo, historiador, y crítico musical, lo llevaron a ser el primer musicólogo soviético nombrado miembro activo a la Academia de Ciencias de la U. R. S. S.

Por el volumen y la importancia de sus trabajos de investigación y de crítica musical, la obra de Boris V. Asaf'ev jugó un papel central en la cultura musical rusa. Sus ideas han sido en parte el fundamento de la musicología y de la estética musical soviética. Como pedagogo, B. Asaf'ev formó a la primera generación de musicólogos soviéticos, considerándose como el fundador de la escuela de musicología científica en Rusia.

Su obra crítico-musical es enorme. De 1914 a 1948, Boris V. Asaf'ev escribió más de novecientas obras, — desde pequeñas reseñas de conciertos, hasta sus grandes obras de investigación. Su obra musical también es vasta. Cuenta con 202 obras catalogadas, de género diverso y la mayoría sin enditar. Once óperas, 28 ballet(s), música de cámara instrumental y vocal, sinfonías, música para teatro, instrumentaciones, orquestaciones y arreglos. Su obra musical más significativa son los ballet(s), *Paris en Llamas* y *Las fuentes de Bachčisaraj*, que actualmente forman parte del repertorio de ballet en Rusia.

Sin haber sido un miembro de la social democracia revolucionaria rusa, Boris V. Asaf'ev participa en la construcción de la cultura musical de la Rusia soviética, desarrollando durante la primera década de la dictadura del proletariado, una intensa actividad social y pedagógica en las nuevas instituciones culturales surgidas de la revolución.

Al final de la primera década revolucionaria, B. Asaf'ev, al igual que muchos otros intelectuales durante la revolución cultural (1928-32), fue el blanco de los constantes ataques de las organizaciones proletarias en contra de la *intelligencija* rusa, que lo obligaron a renunciar a su cargo público en la sección musical (*Muzo*) del Comisariato Popular de Educación (*Narkompros*).

En la década de los años treinta y tras la revolución cultural, Boris Asaf'ev se retira de la vida pública y de la crítica musical para dedicarse exclusivamente a la composición. De aquí surgen sus mejores obras musicales. Pero en 1936, en una de las primeras purgas stalinistas del recién declarado socialismo en un sólo país, Boris Asaf'ev se verá forzado a participar en el caso *Lady Macbeth*, orquestado en contra del compositor Dmitrij Šostakovič.

Durante la Segunda Guerra Mundial, B. V. Asaf'ev reanuda su investigación teórica, escribiendo bajo las terribles condiciones del bloqueo de Leningrad su obra teórica principal, titulada: *Intonacija*. Ésta será la segunda parte de su obra *La Forma Musical como Proceso*, escrita hacia el final de los años veinte.

En febrero de 1943, después de haber permanecido veinte meses bajo el bloqueo militar nazi a Leningrad, Boris Asaf'ev es evacuado a Moscú, en donde continuará trabajando en varias instituciones musicales hasta su muerte, acaecida el 27 de enero de 1949. Durante esos seis últimos años de su vida, B. Asaf'ev fue ascensor del Teatro Bolšoj; promotor e investigador del Instituto de Historia de las Artes de la Academia de Ciencias de la URSS; fundador y director del Gabinete Científico del Conservatorio de Moscú; investigador de la Casa-museo *P. I. Čajkovskij* en Klin; colaborador de la Asociación de Relaciones Culturales con el extranjero de la Unión (VOKS); y finalmente en 1948, presidente de la Unión de Compositores Soviéticos (SSK).

A lo largo de su vida profesional, B. Asaf'ev recibe varios reconocimientos gubernamentales. En 1938 es nombrado Artista del Pueblo de Rusia. En 1941 se le otorga el grado de Doctor Honoris Causa en Ciencias de la Música por la Universidad de S-Peterburg. En 1943 es nombrado miembro activo de la Academia de Ciencias de la URSS, y recibe el premio *Stalin* por su productiva obra musicológica. En 1944 y 1945 recibe la orden (medalla) de *Lenin*.

La importancia actual que representa la vida y la obra de Boris V. Asaf'ev, se revela en su obra sobre la teoría musical de la entonación. El término "entonación musical" comúnmente se ha identificado en occidente con el concepto de la "afinación", es decir, con el término que designa únicamente la relación de alturas entre los sonidos. En la cultura musical rusa este término contiene un significado mucho más amplio, y designa muchos otros aspectos de la música. En la teoría de B. Asaf'ev, el término define la esencia misma de la música.

La teoría musical de la entonación fue expuesta a lo largo de toda su obra teórica, comenzando desde los primeros ensayos de 1917 hasta sus últimas obras de análisis entonativo de 1944-1947. En estos 30 años de investigación musicológica, Boris Asaf'ev fue plasmando su pensamiento musical en opiniones y afirmaciones separadas, a veces casi aforísticas sin detenerse en una sistematización detallada de la exposición de sus ideas. En este sentido, en su obra se percibe el constante fluido de nuevas ideas expresadas en neologismos, o en términos característicos de la ciencia, que desconciertan al lector no habituado. B. Asaf'ev mismo afirma en la introducción a su obra *Entonación*, lo siguiente:

«Sufro ante la imposibilidad de exponer en este libro un lenguaje literario sin tacha, y asumo la viscosidad de su lenguaje»¹

Por otra parte, debido al complicado estilo en la exposición de sus ideas, y a la abundancia de términos científicos y neologismos, hacen que su obra sea una tarea de difícil clasificación.

En el presente trabajo de investigación presentamos la vida y la obra de Boris Asaf'ev. A través de cada capítulo iremos intercalando los acontecimientos más importantes de su vida, con la exposición y el análisis de su obra teórica.

§

¹ ASAF'EV, B.: *Muzykal'naja forma kak process. Kniga pervaja i vtoraja. Intonacija*. Leningrad, «Muzyka» 1971, p. 214.

Justificación

La elección de la obra de Boris Asaf'ev como tema de esta investigación, ha surgido de mi necesidad como músico por comprender el sentido y la esencia de la interpretación. El contacto con su obra musicológica ha sido parte integral de mi formación musical en el Conservatorio *N. A. Rimskij-Korsakov* de Leningrad, del cual obtuve en 1990 el grado de Maestría en Bellas Artes. Boris Asaf'ev fue profesor del Conservatorio de 1925 a 1942. Parte importante de su obra pedagógica han sido las reformas académicas posteriores a la revolución, que convirtieron al primer Conservatorio de Rusia en una Universidad de la música. En este sentido, su obra social y teórica ha formado parte de mi educación y del desarrollo mismo de esta institución.

Otra de las causas que me impulsaron a la elección del tema de esta tesis, ha sido sin duda la lectura de la obra del musicólogo italiano Enrico Fubini, uno de los primeros colaboradores del programa de Doctorado en Historia y Ciencias de la Música de nuestra Universidad Autónoma de Madrid.

En 1976 E. Fubini escribe en su obra, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*,² sobre Boris Asaf'ev lo siguiente:

«En el núcleo de la estética musical de la Unión Soviética, se descubre un concepto de muy difícil desciframiento: la entonación; este concepto fue acuñado en los años treinta por el teórico y musicólogo ruso Boris W. Assafjew, quien, con el término "entonación", se refería de modo concreto a la expresión que en la música popular asumen las características de todo grupo étnico, de todo pueblo y, en fin, de todo individuo. En cualquier caso, este concepto de la entonación se conecta directamente con la teoría leninista del reflejo: en la obra de arte musical, la entonación se erige en factor de mediación entre el individuo y la sociedad o bien entre la expresión como factor personal e individualizador y la realidad social. En otras palabras, se podría afirmar aún que la entonación representa el *quid* estético que, en

² FUBINI, E.: *L'estetica musicale dall'antichità al Settecento y L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1976 (trad. cast. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza, 1988/ 10ª R 2000)

términos idealistas, puede definirse como inspiración, expresión, intuición, conciencia, etc., conceptos todos estos que, aunque habían sido marginados por la estética marxista, ésta sintió la necesidad de recuperarlos, aun cuando para ello tuviera que llegar a emplear otra terminología.»³

Y más adelante Fubini agrega:

«De aquí deriva que el concepto de entonación resulte a menudo vago y que no siempre se pueda traducir bien en categorías filosóficas más familiares.

En tiempos más recientes, la mayor parte de los teóricos marxistas de los países del Este ha asimilado este concepto, plegándolo a diversas exigencias y contingencias y convirtiéndolo en uno de los puntos capitales de todas las disquisiciones y polémicas que en torno a la música y a la estética musical se han desencadenado en dichos países. Efectivamente, si el concepto de entonación viene a asumir el significado de cuanto se concreta en el lenguaje musical como mediación entre lo real y la conciencia del individuo o incluso del grupo, puede comprenderse entonces que tal concepto pueda transformarse en punto culminante dentro de cualquier discusión que se plantee sobre problemas musicales en el seno de una problemática estética que, oficialmente, debe desenvolverse siempre en el interior del marxismo.»⁴

En estas líneas, E. Fubini nos muestra la vaga idea que se tiene en occidente del concepto de “muy difícil desciframiento” que es la entonación. Como veremos a lo largo de esta investigación, la teoría de la entonación fue “rehén” de la estética oficial marxista. Una estética decorativa al servicio de la construcción del “socialismo en un solo país” en la Unión Soviética. Es por eso que en occidente varios autores la asocian con el marxismo, y en particular con la teoría leninista del reflejo. Teoría gnoseológica que V. I. Lenin formulara en su principal obra teórica *Materialismo y Empiriocriticismo*.⁵ Todos estos planteamientos, consideramos, justifican plenamente el objetivo de la investigación, tanto en el análisis de la teoría de la entonación, como en la exposición de la biografía de su autor.

³ *Ibíd.*, pp. 405-406.

⁴ *Ibíd.*

⁵ LENIN, V. I.: *Materializm y Empiriokriticizm*. (1908), M. OGIZ, 1948 (trad. cast. *Obras completas*, 40 vols. Madrid, Akal, 1974-78).

Otra justificación de la obra es su aplicación práctica. El análisis de la teoría de la entonación es de gran utilidad en la enseñanza de la música. Ésta nos permite desarrollar estrategias pedagógicas en la teoría, la composición y la práctica interpretativa. El estudio de la teoría nos ayuda a esclarecer el complicado proceso de la semiosis musical. Al concebir al fenómeno musical como un hecho único, tanto la composición como la interpretación se comprenden como dos momentos de un sólo proceso. Este proceso único se da a través de la entonación. En ésta, el oído se enriquece en la importantísima experiencia de la respiración, esencial para comprender al arte musical como a un proceso orgánico vivo, y no como la creación o la reproducción mecánica y sin sentido de las combinaciones sonoras.

El Marco Teórico

La obra de Boris Asaf'ev ha sido estudiada fundamentalmente en la Unión Soviética, en el marco de una constante lucha por el establecimiento de la estética musical stalinista. Es por eso que el marco teórico del estudio de su obra musicológica es básicamente de autores soviéticos.

De las primeras obras dedicadas a la crítica de la obra teórica de B. Asaf'ev, se encuentran el artículo del físico A. Guchman, publicado en 1925 en la colección de artículos *Crónicas musicales*, titulado: *El problema del valor cognoscitivo de la música para los teóricos de la física*.⁶ Esta obra se relaciona con el artículo de B. Asaf'ev escrito en 1923, titulado: *El valor de la música*, en el que se relaciona a la teoría física de la relatividad, con la teoría estética musical. Al año siguiente, Anatolij V. Lunačarskij escribe en el *Boletín de la Academia Comunista* (l. XV), su artículo titulado: *Uno de los avances en la ciencia del arte*.⁷ El artículo trata sobre los trabajos de investigación musicológica del

⁶ GUCHMAN, A.: «Problema poznavatel'noj cennosti muzyki dlja teoretikov fizičeskich nauk» en: *Muzykal'naja letopis'*, 1925, cb. III.

⁷ LUNAČARSKIJ, A.: «Odin iz sdvigov v iskusstvovedenii» en: *Vestnik Kommunističeskoj akademii*. 1926, kn. XV (ahora en: Lunačarskij, A.: *V mire muzyki. Stat'i i reči*. M. Sov. Kom. vtoroj izd. 1971, pp. 201-228)

Comité de musicología del Instituto de Historia de las Artes de Leningrad, fundado y dirigido por Boris Asaf'ev. En este artículo fundamentalmente se analiza el tema de la misión social del arte, y en particular sobre la interrelación del contenido y la forma musical tratado en el artículo de B. Asaf'ev, *Sobre la musicología contemporánea rusa y sus tareas históricas*.

En 1926 se publicaron en la revista *Formación musical*, otros artículos sobre los trabajos de investigación musicológica del Comité en el Instituto de Historia de las Artes de Leningrad. El primero de ellos del musicólogo S. Ginsburg, titulado: *La musicología en Leningrad*.⁸ El artículo trata sobre los trabajos de investigación del Comité, y sobre el trabajo pedagógico de Asaf'ev en este Instituto. El segundo artículo pertenece al musicólogo M. Ivanov-Boreckij, titulado: *Aún más sobre nuestra crítica musical*.⁹ Este artículo básicamente hace una crítica del lenguaje poco claro de B. Asaf'ev en sus investigaciones.

En los años treinta aparecen en las revistas *Nuevo mundo* (1935, Nº 5) y *Estrella* (1935, Nº 6) dos artículos del musicólogo V. Bogdanov-Berezovskij. En éstos se intenta dar una característica de los diversos aspectos de la actividad y de la obra teórica de B. Asaf'ev. Sobre su obra teórica se afirma que B. Asaf'ev ha luchado por la interpretación de la música como pensamiento, como una forma de expresión dinámica de la percepción del mundo. En esos años se publicaron además pequeñas reseñas monográficas, y algunos otros artículos dedicados a la obra musical de B. Asaf'ev.

En la década de los cuarenta aumenta notablemente el interés por la obra de B. Asaf'ev. Durante la guerra en 1943, se publica un artículo del compositor Dmitrij Šostakovič, titulado: *Boris Asaf'ev*,¹⁰ en el que se subraya sobre la erudición y versatilidad de sus conocimientos.

Al año siguiente aparecen varios artículos relacionados con el jubileo de los 60 años de B. Asaf'ev. El 28 de julio de 1944 se realiza la conferencia del Gabinete de investigación científica del Conservatorio de Moscú, el cual

⁸ GINSBURG, S.: «Muzykoznanie v Leningrad» *Muzykal'noe obrazovanie*, Nº 1-2, 1926.

⁹ IVANOV-BORETCKIJ, M.: «Eščë o našej muzykal'noj kritike» *Muzykal'noe obrazovanie*, Nº 3-4, 1926.

¹⁰ ŠOSTAKOVIČ, D.: «Boris Asaf'ev» *Literatura i iskusstvo*, 18 sentjabrja, 1943.

planeó y fundó el mismo Boris Asaf'ev. En esta conferencia se leyeron una serie de ponencias sobre su obra y su actividad. Entre éstas: V. Grossman: *B. V. Asaf'ev como musicólogo*; V. Jakovlev: *La actividad de B. Asaf'ev*; T. Livanova: *B. V. Asaf'ev y la glinkiana rusa*; L. Mazel': *Las concepciones teórico-musicales de B. V. Asaf'ev*; y D. Žitomirskij: *B. Asaf'ev y la música rusa del siglo XX*.¹¹

Después de la guerra y hasta su muerte acaecida el 27 de enero de 1949, se publicaron diversos artículos sobre su vida y obra. Entre éstos cabe destacar el libro del periodista inglés Alexander Werth, titulado: *Musical Uproar in Moscow*,¹² que relata en estilo periodístico los ataques del Comité Central del Partido, en contra de los más destacados músicos de la Unión Soviética en 1948. En el capítulo titulado *The Strange Case of Professor Assafiev'*, Mr. Werth realiza un análisis sobre el discurso de apertura del primer congreso de los compositores soviéticos, escrito por B. Asaf'ev.

En la década de los años cincuenta se inicia el estudio sistemático de la obra de Boris Asaf'ev, que sirvió como base para el desarrollo de la musicología científica en la Unión Soviética. El 26 y 27 de enero de 1950, el Instituto de Historia de las Artes de la Academia de Ciencias de la URSS, dedica una sesión científica a la memoria del académico B. V. Asaf'ev, en el primer aniversario de su muerte. La sesión fue llevada a cabo en la *Casa del Compositor* en Moscú. En marzo de ese mismo año se publica una crónica de la sesión, escrita por S. Levit en la revista *Sovetskaja Muzyka*, titulada: *sesión científica a la memoria del académico B. V. Asaf'ev*.¹³ Al año siguiente, los discursos y ponencias fueron publicadas en la colección de artículos, *Homenaje al académico Boris Vladimirovič Asaf'ev*.¹⁴ La colección de artículos inicia con el discurso de apertura de la sesión del compositor R. Glier,

¹¹ El estenograma de las ponencias de L. Mazel', T. Livanova y D. Žitomirskij, se encuentran en GCMMK, f. 23, № № 60, 54 y 29. Cfr. ORLOVA, E.: *B. V. Asaf'ev. Put' issledovatelja i publicista*. Leningrad, «Muzyka», 1964, p. 434.

¹² WERTH, A.: *Musical Uproar in Moscow*. London, Turnstile Press, 1949.

¹³ LEVIT, S.: «Naučnaja sessija pamjati akademika B. V. Asaf'eva» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1950, pp. 81-84.

¹⁴ KABALEVSKIJ, D., ed. *Pamjati Akademika Borisa Vladimiroviča Asaf'eva*. Sbornik statej o naučno-kritičeskom nasledii. M., Akademija Nauk SSSR, 1951.

titulado: *Científico, músico y patriota*.¹⁵

El segundo discurso de la sesión fue pronunciado por el director del Instituto de Historia de las Artes de la Academia de Ciencias de la URSS, el académico I. Grabar, titulado: *El más grande musicólogo de nuestro tiempo*.¹⁶

La primera ponencia del compositor D. Kabalevskij, fue titulada: *B. V. Asaf'ev — Igor' Glebov*.¹⁷ En este artículo, D. Kabalevskij señala sobre los “errores y desviaciones” de las primeras obra teóricas de B. Asaf'ev, refiriéndose en particular a *El libro sobre Stravinskij*. En estas obras, según Kabalevskij, se refleja la influencia de la estética reaccionaria y decadente de occidente.

Le sigue la ponencia de la musicóloga T. Livanova, titulada: *B. V. Asaf'ev — investigador de la música clásica rusa*.¹⁸ En este artículo su autora señala sobre el papel que jugó la obra de B. Asaf'ev en el rescate de la herencia del clasicismo musical ruso, como base de la lucha por el realismo socialista y musical, que reclama el reconocimiento de la herencia musical rusa.

La tercera ponencia pertenece al musicólogo I. Ryžkin, titulada: *El análisis de Asaf'ev sobre “La dama de picas” y “Evgeni Onegin” de Čajkovskij*.¹⁹ El artículo trata sobre el problema de la forma y el contenido en el análisis musical, alrededor del cual existe una lucha de dos tendencias antagónicas en la musicología teórica. Estas tendencias son la realista y la formalista, que se apoyan en la estética materialista e idealista respectivamente.

La segunda ponencia presentada por Kabalevskij, se tituló: *B. V. Asaf'ev y algunas cuestiones de la creación musical soviética*.²⁰ En este artículo su autor señala sobre el concepto de B. Asaf'ev del melos popular, como instrumento de lucha en contra del “formalismo” en el lenguaje musical soviético.

¹⁵ GLIER, P.: «Učenyj, muzykant i patriot» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 5-6.

¹⁶ GRABAR', I.: «Krupnejšij muzykoved našich dnej» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 7-8.

¹⁷ KABALEVSKIJ, D.: «B. V. Asaf'ev — Igor' Glebov» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 9-34 (ahora en: [ASAF'EV 1952a] pp. 3-40)

¹⁸ LIVANOVA, T.: «B. V. Asaf'ev — issledovatel' russkoj muzykal'noj klassiki» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 35-54.

¹⁹ RYŽKIN, I.: «Asaf'evskij analiz Pikovoj damy” i “Evgenija Onegina” Čajkovskogo» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 55-67.

²⁰ KABALEVSKIJ, D.: «B. V. Asaf'ev i nekotorye voprosy sovetskogo muzykal'nogo tvorčestva» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 68-78.

En la quinta ponencia titulada: *Las cuestiones de la melodía en las obras de B. V. Asaf'ev*,²¹ V. Vasina-Grossman señala sobre la importancia del estudio de la melodía como discurso musical vivo, y como fundamento de la idea musical. En la última ponencia, titulada: *El compositor y el público — uno de los temas conductores en las obras de B. V. Asaf'ev*,²² la musicóloga E. Orlova señala sobre el problema de la asimilación de la música por la amplia masa del público, que según la “podrida” filosofía de los apologiútas de la cultura burguesa, predica la incapacidad del pueblo para comprender a la música compleja. En 1952 se inicia la edición de los cinco tomos dedicados a la obra de Asaf'ev, por la editorial de la Academia de Ciencias de la URSS. La obra completa es titulada: *Académico B. V. Asaf'ev. Obras Escogidas*.²³ En los cinco tomos de esta edición, se incluyeron varias reseñas, introducciones y críticas sobre la obra de B. Asaf'ev. Del compositor D. Kabalevskij, se incluyeron en el primer tomo, su artículo publicado en 1951, *B. V. Asaf'ev — Igor' Glebov*,²⁴ y en el quinto tomo, *La música soviética en las obras de Asaf'ev*.²⁵ De V. Protopopov, el artículo: *De B. V. Asaf'ev sobre Čajkovskij*.²⁶ De E. Orlova, en los tomos II, III y V, los artículos: *Las obras de B. V. Asaf'ev sobre A. G. Rubinstein, A. K. Glazunov, A. K. Ljadov, S. I. Teneev, S. V. Rachmaninov y otros compositores clásicos rusos*; ²⁷ *Las obras de B. V. Asaf'ev sobre Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin, Balakirev y Stasov*;²⁸ y, *La investigación de B. V. Asaf'ev “Entonación”*,²⁹ respectivamente.

²¹ VASINA-GROSSMAN, V.: «Voprosy melodiki v rabotach B. V. Asaf'eva» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 79-86.

²² ORLOVA, E.: «Kompozitor i slušatel' — odna iz veduščich tem v rabotach B. V. Asaf'eva» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 87-94.

²³ AAVV. Redakcionnaja Kollegija: *Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy*. Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, Moskva, 1952-1957, 5 t.

²⁴ KABALEVSKIJ, D.: «B. V. Asaf'ev — Igor' Glebov» en: [ASAF'EV 1952a] pp. 3-40.

²⁵ *Ídem*. «Sovetskaja muzyka v rabotach Asaf'eva» en: [ASAF'EV 1957a] pp. 5-19.

²⁶ PROTOPOPOV, V.: «B. V. Asaf'eva o Čajkovskom» en: [ASAF'EV 1954a] pp. 5-16.

²⁷ ORLOVA, E.: «Raboty B. V. Asaf'eva o A. G. Rubinstein'e, A. K. Glazunove, A. K. Ljadove, S. I. Taneve, S. V. Rachmaninove i drugih russkich kompozitorach-klassikach» en: [ASAF'EV 1954a] pp. 193-200.

²⁸ *Ídem*. «Raboty B. V. Asaf'eva o Musorgskom, Rimskom-Korsakove, Borodine, Balakireve i Stasove» en: [ASAF'EV 1954b] pp. 3-20.

²⁹ *Ídem*. «Issledovanie B. V. Asaf'eva “Intonacija”» en: [ASAF'EV 1957a] pp. 153-162.

De V. Vasina-Grossman en el tomo IV, los artículos: *La obra de B. V. Asaf'ev sobre la música extranjera*;³⁰ *La cultura musical rusa en las obras de B. V. Asaf'ev*.³¹

Por último, de la musicóloga T. Dmitrieva-Mej, bibliotecaria del Conservatorio Estatal de Leningrad, se incluye una excelente catalogación de la obra de B. Asaf'ev, titulada: *Bibliografía y notografía de las obras de B. V. Asaf'ev*.³²

A partir de aquí comienza un proceso de análisis y sistematización de la obra de B. Asaf'ev. En 1957 aparece el artículo del musicólogo L. Mazel', titulado: *Sobre las concepciones teórico-musicales de B. V. Asaf'ev*,³³ publicado en la revista *Sovetskaja Muzyka*. El artículo trata sobre el estudio actual de la obra de B. Asaf'ev en Rusia y sobre la relación de sus concepciones teórico-musicales con las del musicólogo suizo Ernst Kurth.

En 1958 se publica parcialmente en las *Memorias científico-metódicas* del Conservatorio M. I. Glinka de Novosibirsk, la tesis doctoral del musicólogo V. Kornienko, bajo el título: *La formación y evolución de la estética de B. V. Asaf'ev*.³⁴ El título original de la tesis fue: *Las ideas estéticas de B. V. Asaf'ev*,³⁵ leída en Facultad de Filosofía de la Universidad Lomonosov de Moscú en 1956. En ésta, su autor analiza las ideas estéticas del pensamiento musical de Asaf'ev, bajo la dogmática visión estética del marxismo-leninismo, calificando a la filosofía de Henri Bergson y al intuicionismo como el "veneno reaccionario" de occidente, y que determinaron su visión idealista y burguesa.

Ese mismo año aparece en la *Revue de musicologie*, el artículo titulado: *B. V.*

³⁰ VASINA-GROSSMAN, V. /T. Livanova.: «Raboty B. V. Asaf'eva o zarubežnoj muzyke» en: [ASAF'EV 1955a] pp. 193-206.

³¹ VASINA-GROSSMAN, V.: «Russkaja muzykal'naja kul'tura v rabotach B. V. Asaf'eva» en: [ASAF'EV 1955a] pp. 5-16.

³² DMITRIEVA-MEJ, T.: «Bibliografija i notografija trudov B. V. Asaf'eva» en: [ASAF'EV 1957a] pp. 293-380.

³³ MAZEL', L.: «O muzykal'no-teoretičeskoj koncepcii Asaf'eva» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1957, pp. 73-82 (ahora como: *O nekotorych storonach koncepcii B. V. Asaf'eva*. M., Sovetskij kompozitor, 1982)

³⁴ KORNIENKO, V.: *Formirovanie i evolucija estetičeskich vsgljadov B. V. Asaf'eva*. Naučno-metodičeskie zapiski, Vypusk pervyj, Novosibirskaja Gosudarstvennaja Konservatorija im. M. I. Glinki, Novosibirsk, 1958.

³⁵ Ídem. *Estetičeskie idej B. V. Asaf'eva*. Kandidatskaja dissertacija, Moskovskoj gosudarstvennyj universitet im. Lomonosova, filosofskij fakul'tet, 1956. (La tesis se encuentra en la Russkaja Gosudarstvennaja Biblioteka, R G B, Moskva)

Asaf'ev et la Musicologie Russe Avant et Apres 1917.³⁶ El texto de este artículo fue el mismo que se leyó en el VII Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología de Cologne, en 1958. El artículo es una breve historia de la musicología rusa. Su autor, V. Fedorov, afirma que la carrera de Asaf'ev se considera como la más típica historia de esta musicología.

En la década de los años sesenta aparecen en Rusia una gran cantidad de trabajos teóricos sobre la obra de B. Asaf'ev, y su teoría se conoce en Europa y los Estados Unidos de América. En 1961 se publica en la revista *Sovetskaja Muzyka* el artículo de S. Skrebkov, titulado: *La teoría musical y el escucha contemporáneo*,³⁷ que trata de manera general sobre la teoría de la entonación.

En 1962 el musicólogo Boris Schwarz publica en la revista norteamericana, *The Musical Quarterly*, el artículo: *Stravinsky in Soviet Russian Criticism*.³⁸ El número de la revista estuvo dedicado al 80 aniversario de I. Stravinskij. En la reseña de los trabajos dedicados a la crítica de su obra, Boris Schwarz señala a la obra de B. Asaf'ev como la protagónica de esta crítica.

En 1964 aparece la primera gran monografía sobre B. Asaf'ev, titulada: *B. V. Asaf'ev. El camino de un investigador y crítico*.³⁹ La obra, escrita por E. Orlova, reseña en 450 páginas la obra de B. Asaf'ev, desde sus primeros artículos escritos en 1914, hasta sus últimas obras de 1948.

En mayo de 1963 se llevó a cabo en Praha el primer *Internationales Seminar marxistischer Musikwissenschaftler*, en el que participaron los países socialistas de Europa del este. Como resultado de este seminario, en 1965 se publicó la colección de artículos de musicólogos de la Unión Soviética y los países socialistas de Europa del este, bajo la edición de B. Jarustovskij. La colección fue titulada: *La entonación y la idea musical*.⁴⁰ En ésta participaron once

³⁶ FEDOROV, V.: «B. V. Asaf'ev et la Musicologie Russe Avant et Apres 1917» *Revue de musicologie*, Vol. 41^e, Nº 117^e (Jul., 1958), pp. 102-106.

³⁷ SKREBKOV, S.: «Teorija muzyki i sovremennyj slušatel'» *Sovetskaja Muzyka*, Nº 1, 1961, pp. 56-63.

³⁸ SCHWARZ, B.: «Stravinsky in Soviet Russian Criticism» *The Musical Quarterly*, Vol. XLVIII, Nº 3, July, 1962, pp. 340-361.

³⁹ ORLOVA, E.: *B. V. Asaf'ev. Put' issledovatelja i publicista*. Leningrad, «Muzyka» 1964.

⁴⁰ JARUSTOVSKIJ, B., ed. *Intonacija i muzykal'nij obraz*. Muzyka, M., 1965.

musicólogos de Rusia, Alemania, Checoslovaquia, y Polonia. El tema central de la colección se enfocó sobre la teoría de la entonación de B. Asaf'ev, como fundamento de la estética musical marxista.

En el primer artículo de la colección, *La musicología y los nuevos métodos del análisis científico*,⁴¹ el musicólogo checo Antonín Sychra, trata sobre los irresolubles problemas de la estética marxista. Fundamentalmente sobre el problema del reflejo de la realidad por la idea o imagen sonora de la música, y sobre la indeterminación "marxista" del concepto de la entonación.

El segundo artículo de la colección fue escrito por el musicólogo soviético J. Kremlev, titulado: *La entonación y la idea en la música*.⁴² El artículo se dedica al análisis y definición de las dos categorías centrales que unen a la teoría de la entonación y la estética musical marxista, que son el concepto de entonación y el de la imagen musical (*muzykal'nyj obraz*).

El tercer artículo pertenece al musicólogo checo Jaroslav Jiránek, titulado: *Algunos problemas básicos de la musicología marxista a la luz de la teoría de la entonación de Asaf'ev*.⁴³ El artículo trata sobre el problema fundamental de la musicología marxista, en la interrelación de lo artístico y lo social de la creación musical. Al año siguiente de la publicación de este artículo, Jiránek se doctora en musicología por la Universidad de Praha, con la tesis: *Teoría de la entonación de Asaf'ev. Su génesis y significado*,⁴⁴ editada en 1967 bajo el mismo título.⁴⁵

El cuarto artículo es del editor de la colección, B. Jarustovskij, titulado: *Como la vida...*⁴⁶ El artículo trata sobre las tareas de la musicología marxista en el desarrollo de cuestiones metodológicas del análisis de la imagen entonativa

⁴¹ SYCHRA, A.: «Muzykovedenie i novye metody naučnogo analiza» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 9-34

⁴² KREMLEV, J.: «Intonacija i obraz v muzyke» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 35-52.

⁴³ JIRÁNEK, J.: «Nekotorye osnovnye problemy marksistkogo muzykovedenija v svete teorii intonacii Asaf'eva» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 53-94.

⁴⁴ *Ídem. Asafjevova teorie intonace, její geneze a význam*. Academia, Praha, 1967.

⁴⁵ Cfr. MAROTHY, J.: «Asafjevova intonace, její geneze a vysnam. (Assafiev's Intonation Theory, Its Genesis and Significance)» *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 13, Facs. 1/4 (1971), pp. 399-400.

⁴⁶ JARUSTOVSKIJ, B.: «Kak žizn'...» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 95-133.

de la obra musical, y en la interrelación del análisis ideo-entonativo y el puramente técnico (formal).

El musicólogo suizo Harry Goldschmidt escribe el quinto artículo, titulado: *La imagen musical y la entonación*.⁴⁷ El artículo se centra en el análisis de las dos categorías básicas que definen al arte musical y a su relación con la realidad. Estas dos categorías sin embargo no son exclusivas de la música, ya que pertenecen y definen otras áreas del conocimiento. Estas categorías son la entonación y la imagen artística.

La Dra. Orlova escribe el sexto artículo titulado: *La obra de B. V. Asaf'ev sobre la teoría de la entonación*.⁴⁸ En éste se hace un recuento del desarrollo del concepto de la entonación como la esencia del arte musical en su obra. Sin embargo se hace notar que en las primeras obras en las que expuso su concepto de la entonación, B. Asaf'ev no dominaba la teoría marxista leninista, y en sus investigaciones se apoyaba frecuentemente en las concepciones estéticas idealistas burguesas.

El séptimo artículo lo escribió el musicólogo alemán W. Siegmund-Schultze, titulado: *El papel de la melodía en la música del realismo socialista*.⁴⁹ El artículo es un interesante análisis del concepto de melodía y su historia, desde el teórico de la antigüedad Aristoxeno, hasta la dodecafonía del expresionismo alemán. El octavo artículo es del musicólogo soviético Ryžkin, titulado: *La composición imaginaria de la obra musical*.⁵⁰ El artículo trata sobre el proceso creativo de la composición. A la composición imaginaria de la obra musical, Ryžkin la define como un sistema regular de imágenes que se encuentran en determinada correlación; estas imágenes están mutuamente relacionadas en su totalidad, y que sobre su alternación temporal crean la unidad artística.

⁴⁷ GOLDSCHMIDT, H.: «Muzykal'nyj obraz i intonacija» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 134-147.

⁴⁸ ORLOVA, E.: «Rabota B. V. Asaf'ev nad teoriej intonacii» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 148-168.

⁴⁹ SIEGMUND-SCHULTZE, W.: «Rol' melodii v muzyke socialističeskogo realizma» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 169-186.

⁵⁰ RYŽKIN, I.: «Obraznaja kompozicija muzykal'nogo proizvedenija» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 187-224

El noveno artículo pertenece al musicólogo L. Mazel', titulado: *Sobre el sistema de los medios musicales y algunos principios del influjo artístico de la música*.⁵¹ Mazel' trata sobre la división y la distancia entre las dos disciplinas científicas que estudian al arte musical. Se refiere a la teoría musical y a la estética, que ha llevado al desarrollo de teorías separadas que no han podido revelar la esencia de la música y el poder de su influjo artístico.

El décimo artículo de V. Zukkerman, es titulado: *El análisis integral de las obras musicales y su metódica*.⁵² El artículo trata sobre el análisis integral, definido como el complejo de todos los elementos artísticos de la obra en su interrelación, tomando en cuenta su acción expresiva y poniendo atención en los conocimientos histórico-musicales necesarios, que conlleven a las conclusiones generales sobre el contenido y la forma de la obra musical.

El último artículo de *La entonación y la idea musical*, pertenece a la musicóloga polaca Zofia Lissa, titulado: *El problema del tiempo en la obra musical*.⁵³ En éste se trata sobre el problema del reflejo de la realidad. Para Zofia Lissa una correcta interpretación y clarificación del problema, sólo es posible ante un correcto análisis de las estructuras de la misma obra musical. No solamente en las cualidades de su construcción, sus medios expresivos y sus formas de ejecución, sino también de un análisis teórico-cognoscitivo que penetre en la esencia misma de la obra, independientemente de su particularidades estilísticas y del género que son determinadas históricamente.

En 1967, la revista *Cuestiones sobre teoría y estética*, del Instituto Estatal de Teatro Música y Cinematografía de Leningrad, publica una colección de artículos dedicada a los 50 años de la musicología soviética. Un espacio importante de los artículos estuvo dedicado a la obra teórica de B. Asaf'ev.

La colección inicia con dos artículos del musicólogo J. Kremlev: *Sobre la*

⁵¹ MAZEL', L.: «O sisteme muzykal'nykh sredstv i nekotorykh principakh chudožestvennogo vozdeystvija muzyki» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 225-263.

⁵² ZUKKERMAN, V.: «Celostnyj analiz muzykal'nykh proizvedenij i ego metodika» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 264-320

⁵³ LISSA, Z.: «Problema vremeni v muzykal'nom proizvedenii» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 321-352.

metodología de la musicología soviética,⁵⁴ y *La estética en la musicología soviética*.⁵⁵

En ambos artículos la obra de B. Asaf'ev ocupan un lugar central.

Le siguen tres artículos sobre la musicología histórica. El primero de M. Michajlov, titulado: *La musicología soviética sobre la música rusa del periodo prerrevolucionario*,⁵⁶ en el que la obra de B. Asaf'ev tiene el papel protagónico.

El tercero pertenece a G. Orlov, titulado: *La música extranjera en la musicología soviética*.⁵⁷ El artículo reseña las obras de musicólogos rusos sobre la música de Europa occidental desde las primeras obras escritas en 1843. La obra de B. Asaf'ev ocupa un lugar importante dentro de este rubro.

La siguiente parte de la colección está dedicada a la musicología teórica, que consiste de dos artículos: el primero de I. Ryžkin sobre el primer periodo de la musicología soviética teórica, de 1917 a 1941, con el título: *La musicología teórica soviética (1917-1941)*.⁵⁸ En éste se analiza la obra musicológica teórica de los primeros 25 años de la revolución. Ryžkin divide este periodo en dos partes. Los primeros 15 años (1917-1932) los describe como el periodo de la búsqueda y la revisión. Es el periodo del establecimiento de la musicología soviética. El segundo periodo lo califica como el tiempo de la búsqueda y los juicios positivos. Es el periodo de la reafirmación. En ambos periodos B. Asaf'ev tiene un papel protagónico, tanto en el establecimiento de la musicología teórica científica, como en su consolidación.

El segundo artículo sobre la musicología teórica soviética fue escrito por S. Bogojavlenskij, titulado: *La musicología teórica soviética (1941-1966)*.⁵⁹ En éste se hace la reseña de la musicológica teórica en la Unión Soviética durante los

⁵⁴ KREMLEV, J.: «O metodologii sovetskogo muzykoznanija» en: RAABEN, L., ed. *Voprosy teorii i estetiki muzyki*. Vypusk 6-7, Leningrad, Leningradskij Gos. Inst. Teatra, Muzyki i Kinematografii, «Muzyka» 1967, pp. 3-17.

⁵⁵ *Ídem*. «Estetika v sovetskom muzykoznanii» en: [RAABEN, 1967a] pp. 18-43.

⁵⁶ MICHAJLOV, M.: «Sovetskoe muzykoznanie o russkoj muzyke dooktjabr'skogo perioda» en: [RAABEN, 1967a] pp. 44-84.

⁵⁷ ORLOV, G.: «Zarubežnaja muzyka v sovetskom muzykoznanii» en: [RAABEN, 1967a] pp. 115-146.

⁵⁸ RYŽKIN, I.: «Sovetskoe teoretičeskoe muzykoznanie (1917-1941) » en: [RAABEN, 1967a] pp. 147-163.

⁵⁹ BOGOJAVLENSKIJ, S.: «Sovetskoe teoretičeskoe muzykoznanie (1941-1966) » en: [RAABEN, 1967a] pp. 164-194.

últimos 25 años. S. Bogojavlenskij señala sobre el inicio de la musicología rusa en dos escuelas. La de Moscú (Jaborskij), y la de Leningrad (Asaf'ev), y señala sobre su trabajo de investigación conjunto después de la guerra en las distintas áreas de la musicología teórica. Los trabajos de investigación en este periodo Bogojavlenskij los clasifica en nueve disciplinas, que son: 1. El estudio de la armonía; 2. La melódica; 3. El modo y la tonalidad; 4. La polifonía; 5. El ritmo; 6. La acústica; 7. La organología y la instrumentación; 8. La teoría musical y otras ciencias; y 9. El estudio de la forma musical. Con la excepción del área de acústica y de organología e instrumentación, la obra de B. Asaf'ev aparece en todas las áreas de la musicología teórica.

El último artículo de la colección es titulado: *La ciencia sobre la interpretación musical como parte de la musicología soviética*.⁶⁰ En éste su autor, L. Raaben, cita una serie de obras de B. Asaf'ev relacionadas con el arte interpretativo.

En la década de los años setenta se mantiene aún un gran interés por la obra de B. Asaf'ev en la Unión Soviética, además de otros trabajos que aparecieron en los Estados Unidos de Norteamérica. Uno de los primeros artículos sobre B. Asaf'ev de esta década, fue el titulado: *The Soviet Russian Concepts of "Intonazia" and "Musical Imagery"*.⁶¹ El artículo fue publicado en la revista *The Musical Quarterly*, en 1974. Su autor, Malcolm H. Brown, afirma que la "doctrina" estética del realismo socialista en la Unión Soviética como única forma de expresión del arte soviético, presionó al músico a definir el correlato entre la expresión musical y la exégesis verbal. La teoría capaz de establecer la naturaleza realista de la expresión musical, debería definir como primer paso tal correlato. Para Malcolm H. Brown, la teoría musical de Boris Asaf'ev desarrolla las herramientas teóricas usadas para relacionar la música con los fenómenos del mundo. Los conceptos de "intonazia" e "imaginación musical" suplen los medios para definir el carácter de la obra musical y se aproximan a los preceptos de la "doctrina" del realismo socialista.

⁶⁰ RAABEN, L.: «Nauka o muzykal'nom ispolnitel'stve kak oblast' sovetskogo muzykoznanija» en: [RAABEN, 1967a] pp. 195-213.

⁶¹ BROWN, M.: «The Soviet Russian Concepts of "Intonazia" and "Musical Imagery"» *The Musical Quarterly*, Vol. 60, № 4. (Oct., 1974), pp. 557-567.

En ese mismo año, en la Unión Soviética se publica la colección de artículos titulada: *Recuerdos sobre B. V. Asaf'ev*,⁶² en la que su editor, A. Krjukov, reúne 25 escritos que relatan los recuerdos sobre Boris Asaf'ev por sus contemporáneos. En la segunda parte de la colección se incluyen las memorias del mismo Asaf'ev. En éstas, su autor relata su vida hasta 1932, año en que inicia la composición de su ballet *París en llamas*. La obra fue escrita bajo las terribles condiciones del sitio de Leningrad bajo el asedio del ejército alemán nazi, durante la segunda guerra mundial.

En 1976 se publican en la colección de artículos *Cuestiones de la musicología contemporánea*, nueve trabajos de investigación musicológica de profesores del Conservatorio Estatal de Leningrad. En el primero de estos artículos, titulado: *La musicología soviética en el umbral de los años 60-70*,⁶³ la musicóloga E. Orlova realiza un recorrido por los trabajos de investigación de los últimos veinte años, en los que la obra de B. Asaf'ev ha sido el fundamento y el punto de partida de muchas obras ahí reseñadas.

Ese mismo año en la Universidad Estatal de Ohio en los Estados Unidos, el musicólogo James Robert Tull presenta su tesis doctoral, titulada: *B. V. Asaf'ev's Musical Form as a Process. Translation and Comentary*.⁶⁴ La tesis esta estructurada en tres partes. En la primera, Mr. Tull escribe en siete capítulos (92 páginas) la biografía de B. Asaf'ev. En la segunda parte realiza en 81 páginas un estudio sobre la obra de Asaf'ev, *La Forma Musical como Proceso*. La tercera parte es propiamente la traducción de esta obra. En el índice de la tesis se cita la paginación de los ejemplos musicales contenidos en la obra de Asaf'ev, y comentados ampliamente por el autor.

En 1978 se publica en el fascículo 3 de la colección de artículos titulada *El arte musical y la ciencia*, dos artículos sobre la obra de B. Asaf'ev. El primero de

⁶² KRJUKOV, A., ed. *Vospominanija o B. V. Asaf'eva*. Leningrad, «Muzyka» 1974.

⁶³ ORLOVA, E.: «Sovetskoe muzykoznanie na rubeže 60—70-x godov» en: AAVV. *Sovremennye voprosy muzykoznanija. Sbornik statej*. Moskva, «Muzyka» 1976, pp. 5-41.

⁶⁴ TULL, J.: *B. V. Asaf'ev's Musical Form as a Process. Translation and Comentary*. Dissertation presented for the Degree Doctor of Philosophy in the Graduate School of the Ohio State University, 1976.

éstos, del musicólogo V. Fomin, titulado: *Las formas sociológicas de comprensión de la vida musical y de la cultura en la musicología de los años 20*.⁶⁵ El objetivo del artículo es analizar las premisas de la vida, y la cultura musical que condicionaron el auge de la musicología soviética en los años 60-70. La obra se limita al estudio de tres importantes musicólogos soviéticos por sus estudios en el área de la sociología de la música en los años veinte. Estos son: B. V. Asaf'ev; R. I. Gruber y A. V. Lunačarskij. El capítulo dedicado a Boris Asaf'ev se titula: *La evolución de las ideas sociológicas de B. V. Asaf'ev*, en el que se analiza la vasta obra de B. Asaf'ev sobre este tema.

El segundo artículo titulado: *El sistema terminológico de B. V. Asaf'ev (sobre la investigación "La forma musical como proceso")*,⁶⁶ pertenece a T. Čeredničenko. El artículo pretende dar una orientación en la lectura de la obra de B. Asaf'ev, que incluso para el musicólogo no es tarea fácil. Su terminología innovadora (en neologismos) en muchos casos, y el estilo en la exposición de sus ideas, hacen que su obra sea de difícil asimilación. La obra propone como métodos de resolución de este problema un análisis limitado al sistema terminológico, apropiado para el volumen del artículo.

En la década de los ochenta, con motivo del centenario de su nacimiento, se publican en la Unión Soviética una serie de trabajos sobre la vida y obra de Boris Asaf'ev. Además de algunas otras publicaciones de Europa.

En 1980 se publica en la colección de artículos *Crítica y Musicología*, el artículo de I. Zemcovskij, titulado: *B. V. Asaf'ev y los fundamentos metodológicos del análisis musical de la música del pueblo*.⁶⁷ El artículo es un análisis de las nuevas corrientes dentro de la etnomusicología, que tratan de establecer los complejos entonativos de la pieza popular por medio de la fijación de la

⁶⁵ FOMIN, V.: «Sociologičeskie formy osoznaniija muzykal'noj žizni i kul'tury v muzykoznanii 20-x godov» en: NAZAJKINSKIJ, E. ed., *Muzykal'noe iskusstvo i nauka. Sbornik statej. Vypusk 3*, Moskva, «Muzyka» 1978, pp. 191-214.

⁶⁶ ČERDNIČENKO, T.: «Terminologičeskaja sistema B. V. Asaf'eva (Na primere issledovanija "Muzykal'naja forma kak process")» en: [NAZAJKINSKIJ] pp. 215-229.

⁶⁷ ZEMCOVSKIJ, I.: «B. V. Asaf'ev i metodologičeskie osnovy intonacionnogo analiza narodnoj muzyki» en: GURKOV, V., ed. *Kritika i Muzykoznanie. Sbornik statej, vypusk 2*, Leningrad «Muzyka» 1980, pp. 184-198.

rítmica oral, en correspondencia con su esquema rítmico musical a las alturas sonoras de apoyo. Tal tendencia se puede calificar, — según Zemcovskij, — como una “musicología filológica”.

En 1981 se publica *Materiales hacia una biografía de B. Asaf'ev*.⁶⁸ La obra reúne una serie de documentos relacionados con la actividad pública y profesional de Boris Asaf'ev. Su editor, A. Krjukov, los clasifica en cartas, materiales autobiográficos y del servicio oficial.

Ese mismo año se publica en la colección de artículos, *Cuestiones del arte interpretativo*, editada por el Conservatorio Estatal P. I. Čajkovskij de Moscú, el artículo titulado: *Problemas de la interpretación musical en la crítica de B. V. Asaf'ev*.⁶⁹ En este artículo O. Larčenko realiza un análisis de la obra crítico-interpretativa de B. Asaf'ev, y de su estrecha relación que mantiene con sus obras teóricas sobre la teoría de la entonación.

En 1982 se publica en la revista *Popular Music*, el artículo *Asaf'ev's Theory of Intonation and the Analysis of Popular Song*.⁷⁰ En éste, Vladimir Zak explica que la palabra “entonación” en la teoría de Asaf'ev, corresponde a un concepto mucho más amplio que el de su uso habitual en la música. La teoría de la entonación es un intento remarcable por penetrar en el misterio del lenguaje musical, en cada sonido que es producido con emoción por la respiración de la voz humana, e incluso en el caso de la música instrumental — afirma Zak.

En el marco de la celebración del centenario de su nacimiento (1984), se publica una segunda monografía de B. Asaf'ev. La obra fue escrita conjuntamente por E. Orlova y A. Krjukov, titulada: *El Académico Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografía*.⁷¹ Esta biografía es más breve que la anterior de 1964, pero se caracteriza más por la inclusión de aspectos biográficos

⁶⁸ KRJUKOV, A., ed.: *Materialy k biografii B. Asaf'eva*. Leningrad, «Muzyka» 1981.

⁶⁹ LARČENKO, O.: «Problemy muzykal'nogo ispolnitel'stva v kritike B. V. Asaf'eva» en: *Voprosy ispolnitel'skogo iskusstva. Sbornik trudov*. Moskva, Moskovskaja Gosudarstvennaja Konservatorija imeni P. I. Čajkovskij, 1981.

⁷⁰ ZAK, V.: «Asaf'ev's Theory of Intonation and the Analysis of Popular Song» *Popular Music*, Vol. 2, Theory and Method (1982), pp. 91-111.

⁷¹ ORLOVA, E. M. / Krjukov, A.: *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografija*. Leningrad, «Sovetskij Kompozitor» 1984.

personales, que no fueron incluidos en la primera monografía.

Ese mismo año se publica la obra de E. Orlova, titulada: *La teoría entonativa de Asaf'ev. Como estudio sobre lo específico del pensamiento musical*.⁷² La obra está estructurada en siete capítulos divididos en dos partes. La primera parte trata sobre las premisas históricas del concepto entonativo específico de la música. La segunda parte es sobre el estudio de Asaf'ev de la entonación, como lo específico del pensamiento musical. La obra concluye con un epílogo sobre la continuación del estudio y desarrollo de la teoría de Asaf'ev en la musicología contemporánea.

En mayo de 1984, se llevó a cabo en el Conservatorio Estatal de Leningrad la conferencia científico-teórica titulada, *La herencia de B. V. Asaf'ev y el presente*, dedicada al centenario de su nacimiento. Parte de las ponencias ahí leídas, se publicaron al año siguiente en la colección de trabajos de investigación musical, titulada: *Cuestiones del análisis entonativo y morfo-formación a la luz de las ideas de B. V. Asaf'ev*, editada por el Conservatorio Estatal de Leningrad. Ocho fueron los ensayos incluidos a la luz de las ideas de B. Asaf'ev.

La colección comienza con el ensayo de T. Beršadskaja, titulado: *B. V. Asaf'ev sobre la naturaleza entonativo-procesal del modo musical*.⁷³ En éste se habla sobre el concepto funcional del modo musical como un fenómeno procesal, un sistema de interrelación de tonos. La autora logra una sistematización de todas las exposiciones de Asaf'ev sobre esta cuestión.

El segundo ensayo pertenece a la musicóloga E. Ruč'evskaja, titulado: *El establecimiento de la melodía Arioso en el romance ruso del siglo XIX*.⁷⁴ El ensayo está dedicado a una de las tesis centrales de la teoría de la entonación de B. Asaf'ev — las crisis entonativas. El problema se analiza a través del proceso

⁷² ORLOVA, E.: *Intonacionnaja teorija Asaf'eva. Kak učenie o specifikke muzykal'nogo myšlenija*. Moskva «Muzyka» 1984.

⁷³ BERŠADSKAJA, T.: «B. V. Asaf'ev ob intonacionno-processual'noj prirode lada» en: KOLOVSKIJ, O. ed. *Voprosy intonacionnogo analiza i formoobrazovanija v svete idej B. V. Asaf'eva*. Sbornik naučnih trudov. Leningrad, Leningradskaja Gosudarstvennaja Konservatorija im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 1985, pp. 5-15.

⁷⁴ RUČ'EVSKAJA, E.: «Stanovlenie arioznoj melodii v russkom romanse načala XIX veka» en: [KOLOVSKIJ, 1985a] pp. 16-37.

de evolución entonativa en la música rusa, por medio de la investigación de los nuevos tipos de melódica surgida en el umbral de los siglos XVIII-XIX.

El tercer ensayo fue escrito por el musicólogo O. Kolovskij, titulado: *“Los cuadros de una exposición” de Musorgskij (hacia el problema del acompañamiento polifónico)*.⁷⁵ O. Kolovskij sigue y amplía la idea de B. Asaf'ev sobre el estilo musical heterofónico de Musorgskij en el análisis de su obra.

El cuarto ensayo está dedicado a la polifonía rusa de los siglos XVI y XVII. La musicóloga A. Kručinina lo titula: *Los caminos de estudio del diccionario cántico del znamennij rospev (a la luz de la teoría de la entonación de B. V. Asaf'ev)*.⁷⁶ En la cultura musical rusa de la edad media, el canto bizantino-ruso era llamado *znamennyj raspev*, que se podría traducir como el canto de los signos o de las banderitas. Cantos bizantinos escritos en neumas que servía más como una ayuda nemotécnica que como un indicador preciso de las notas. En este ensayo, A. Kručinina llega a la conclusión de que en el punto de unión de los cantos, la principal característica es la variabilidad del aspecto melódico que se revela en el amplio diapasón de variantes, y pueden estar relacionadas con las cualidades inmanentes del signo o fórmulas de signos, así como con el cambio en la composición del signo. Ambos tipos de variación interactúan en los cantos, formando un complejo sistema de relaciones entonativa y rítmico-entonativa de las voces en la octafonía rusa.

En el quinto ensayo, titulado: *El lenguaje como problema de la musicología*,⁷⁷ del musicólogo I. Volkov, se afirma que precisamente el concepto de *diccionario entonativo de la época* de B. Asaf'ev, conduce al estudio de las leyes lingüísticas de la música. I. Volkov observa al lenguaje musical como un fenómeno de sistema de signos, que determina las particularidades y posición del lenguaje musical entre la variedad de lenguajes que existen en la sociedad humana.

⁷⁵ KOLOVSKIJ, O.: «“Kartinki s vystavki” Musorgskogo (k probleme podgolosocnoj polifonii)» en: [KOLOVSKIJ, 1985a] pp. 38-51.

⁷⁶ KRUČININA, A.: «Puti izučeniya popevbočnogo slovarja znamennogo rospeva (v svete intonacionnoj teorii B. V. Asaf'eva)» en: [KOLOVSKIJ, 1985a] pp. 52-62.

⁷⁷ VOLKOV, I.: «Jazyk kak probelma muzykoznanija» en: [KOLOVSKIJ, 1985a] pp. 63-76.

El siguiente ensayo pertenece a T. Ščerbakova, titulado: “*El discurso común de la música y los álbumes manuscritos del siglo xix.*”⁷⁸ El ensayo se basa en las afirmaciones de B. Asaf’ev sobre la importancia del estudio de la música cotidiana, y de las formas y tradiciones de la música de aficionados.

El séptimo ensayo escrito por J. Kon, es un estudio comparativo entre la musicología y la crítica literaria, titulado: *Asaf’ev y Tynjanov (sobre algunas analogías en la musicología y la crítica literaria).*⁷⁹

El último ensayo de la colección pertenece a A. Krjukov, titulado: *B. V. Asaf’ev en los momentos crítico de la historia de su ciudad natal.*⁸⁰ A. Krjukov escribe un ensayo histórico, relacionado con los acontecimientos del bloqueo de Leningrad por el ejército alemán nazi en la invasión a la Unión Soviética, durante la segunda guerra mundial.

En 1986 se publica un artículo sobre la obra de B. Asaf’ev, *La Forma Musical como Proceso*, del compositor y musicólogo inglés Nigel Osborne. La obra se editó en francés en la revista *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, titulado: *La forme musicale comme processus.*⁸¹ Nigel Osborne realiza una breve biografía y una descripción concisa de la teoría de la entonación, en donde considera a B. Asaf’ev como el *proto-semiólogo* de la música.

Ese mismo año se publica la selección de los materiales de la conferencia científico-teórica dedicada a la obra de B. Asaf’ev, titulada: *B. V. Asaf’ev y la cultura musical soviética. Materiales de las conferencias científico-teóricas.*⁸²

En 1987 se publica la segunda colección de trabajos de investigación editada por el Conservatorio Estatal de Leningrad. En esta ocasión, la colección se dedica a las cuestiones actuales de la teoría musical en relación con la obra de

⁷⁸ ŠČERBAKOVA, T.: «“Obichodnaja reč” muzyki i rukopisnye al’bomy xix veka» en: [KOLOVSKIJ, 1985a] pp. 77-90.

⁷⁹ KON, J.: «Asaf’ev i Tynjanov (o nekotorych analogijach v muzykoznanii i literaturovedenii)» en: [KOLOVSKIJ, 1985a] pp. 91-105.

⁸⁰ KRJUKOV, A.: «B. V. Asaf’ev v kritičeskie momenty istorii rodnogo goroda» en: [KOLOVSKIJ, 1985a] pp. 105-109.

⁸¹ OSBORNE, N.: «La forme musicale comme processus» *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, IRASM, Vol. 17, No 2, December 1986, pp. 215-222.

⁸² KEL’DYŠ, J., ed. *B. V. Asaf’ev i sovetskaja muzykal’naja kul’tura. Materialy vsesojuznoj naučno-teoretičeskoj konferencii.* Moskva, Sovetskij kompozitor, 1986.

B. Asaf'ev, bajo el título: *Problemas de la musicología contemporánea a la luz de las ideas de B. Asaf'ev*. La colección de nueve ensayos se inicia con la obra de J. Kon, que al igual que en la colección de 1985, continúa con el estudio semiótico de su obra. Su ensayo titulado: *B. Asaf'ev y el problema de la interrelación de la música y el lenguaje*,⁸³ se dedica al problema ampliamente discutido sobre la interrelación de la música y el lenguaje, que fue uno de los temas fundamentales de la obra de B. Asaf'ev. El autor realiza una aproximación funcional, el cual le permite descubrir nuevas relaciones en el sistema *música-lenguaje*.

El segundo ensayo esta dedicado a la relación de dos concepciones teóricas complementarias, formuladas por las dos escuelas de musicología en Rusia. La de B. Asaf'ev y la de B. Javorskij. Nos referimos al ensayo de A. Milka, titulado: *B. Asaf'ev y B. Javorskij (Sobre las oposiciones y complementaciones de dos concepciones del modo)*.⁸⁴ El autor sistematiza sus ideas sobre el modo musical, como un fenómeno de organización de relaciones de alturas sonoras, y muestra un análisis comparativo de las dos concepciones.

El tercer ensayo esta dedicado al tema de la polifonía en la obra de Asaf'ev. Escrito por O. Kolovskij, el artículo se titula: *B. V. Asaf'ev sobre la polifonía y el acompañamiento en la música rusa*.⁸⁵ Kolovskij continúa con el tema sobre el canto polifónico, en el que trata de analizar las afirmaciones y conclusiones de Asaf'ev relacionadas con la naturaleza de la polifonía en la música rusa.

El cuarto ensayo, *La función de la consonancia en la conciencia auditiva de la cultura de la notación rigurosa. De acuerdo a las afirmaciones de B. V. Asaf'ev*,⁸⁶ de K. Južak, está relacionado con el estudio del contrapunto severo, calificado

⁸³ KON, J.: «B. Asaf'ev i problema vsaimootnošenija muzyki i jazyka» en: TITOVA, N. ed. *Problemy sovremennogo muzykoznanija v svete idej B. Asaf'eva*. Sbornik naučnih trudov. Leningrad, Leningradskaja gosudarstvennaja konservatorija im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 1987, pp. 6-20.

⁸⁴ MILKA, A.: «B. Asaf'ev i B. Javorskij (Ob opozitivnosti i komplementarnosti dvuch lada) » en: [TITOVA] pp. 21-43.

⁸⁵ KOLOVSKIJ, O.: «B. V. Asaf'ev o polifinii i podgolosočnosti v ruskoj muzyke» en: [TITOVA] pp. 44-62.

⁸⁶ JUŽAK, K.: «Funkcii sozvučij v sluchovom soznanii kul'tury strogogo pis'ma/po povodu vyskazyvanija B. V. Asaf'eva/» en: [TITOVA] pp. 63-88.

por B. Asaf'ev como el estilo gótico, que jugó un papel muy importante en el establecimiento del sistema armónico tonal.

El siguiente ensayo escrito por S. Naumovič, trata sobre el concepto del *sinfonismo* determinado por Asaf'ev. El artículo se titula: *El concepto asafiano del sinfonismo y algunos aspectos de su desarrollo en la ciencia musical soviética*.⁸⁷

El ensayo se propone seguir la evolución del concepto de Asaf'ev, y a través de esto, mostrar la diversidad del concepto, es decir, como éste se estructura.

El sexto ensayo, titulado: *B. V. Asaf'ev sobre el sinfonismo austro-alemán del siglo xix, y principios del xx (hacia el problema de la poética del género sinfónico)*,⁸⁸

pertenece a N. Degtjarëva. En éste, la autora afirma que el tema del sinfonismo austro-alemán está presente a todo lo largo de la obra teórica y crítica de B. Asaf'ev. El ensayo se propone subrayar una serie de cuestiones relacionadas con la concepción de Asaf'ev sobre la sinfonía como género, es decir, como determinado tipo de unidad musical que organiza las propiedades entonativas, procesal-dinámicas y compositivas. Una especie de estructura interna estable, que se repite en innumerables obras musicales.

El séptimo ensayo es titulado: *La herencia de Asaf'ev y el problema del estudio de la historia de la música rusa antigua*.⁸⁹ S. Frolov realiza en este ensayo un estudio de la división de los periodos de la historia de la música rusa de los siglos x al xx, desde el punto de vista de la teoría de la entonación y partiendo del concepto asafiano de la *reentonación*, como la práctica constante de reapreciación de los cantos traducidos a un nuevo estado emocional.

O. Bočkarëva es la autora del octavo ensayo de la colección, titulado: *Las anotaciones de Asaf'ev sobre Ljadov como fuente para la característica del compositor*.⁹⁰ B. Asaf'ev dedicó varias obras a su maestro Anatolij K. Ljadov.

⁸⁷ NAUMOVIČ, S.: «Asaf'evskoe ponjatie simfonizma i nekotorye aspekty ego razvitija v sovetskoj muzykal'noj nauke» en: [TITOVA] pp. 89-118.

⁸⁸ DEGTJARËVA, N.: «B. V. Asaf'ev ob avstro-nemeckom simfonizme xix- načala xx veka (k probleme poetiki žanra simfonii) » en: [TITOVA] pp. 119-138.

⁸⁹ FROLOV, S.: «Asaf'evskoe nasledie i problemy izučeniija istorii drevnerusskoj muzyki» en: [TITOVA] pp. 139-157.

⁹⁰ BOČKARËVA, O.: «Asaf'evskoe zametki o Ljadove kak ictočnik dlja charakteristiki kompozitora» en: [TITOVA] pp. 158-176.

El ensayo se dedica al análisis de estas obras.

El último ensayo de la colección pertenece a A. Krjukov. En éste se reseña la obra de E. M. Orlova (1908-1985) sobre la vida y obra de Boris Asaf'ev, titulado: *E. M. Orlova — investigadora y propagandista de la herencia de Asaf'ev*.⁹¹

Los años noventa fue la década del final de la musicología soviética. En 1991 se editó el último número de la revista *Sovetskaja Muzyka*, y muchas otras publicaciones en estos años simplemente dejaron de existir.

En 1992 se publica en la revista *The Musical Quarterly*, un artículo dedicado a la obra de B. Asaf'ev, titulado: *Boris Asaf'yev and Soviet Symphonic Theory*.⁹² El artículo es un excelente trabajo sobre el concepto del *sinfonismo* asafiano. David Haas comienza su artículo, afirmando que por más de setenta años la sinfonía ha mantenido un lugar seguro en la lista de los compositores soviéticos: D. Šostakovič; N. Mjaskovskij; S. Prokof'ev; G. Popov; G. Kančeli; S. Slonimskij; y A. Schnittke. Pero para comprender mejor este fenómeno de la sinfonía soviética, es preciso explorar en los escritos soviéticos sobre la sinfonía y el pensamiento sinfónico. Ciertamente, señala el autor, el más significativo, así como el primer teórico soviético de la sinfonía, es el musicólogo Boris Asaf'ev. D. Haas realiza un interesante análisis de las obras dedicadas al sinfonismo, y a la influencia del pensamiento filosófico de Henri Bergson en las primeras obras teóricas de B. Asaf'ev, en las que define su concepto del sinfonismo.

Al inicio de la presente década, se publica la obra del musicólogo ruso Sergej Sigitov, titulada: *Ensayos monográficos de filosofía de la música. Florenskij. Losev. Javorskij. Asaf'ev. En la búsqueda de nuevas categorías artísticas de la música del siglo XX*.⁹³ La obra se divide en dos partes. La primera consistente de dos ensayos sobre la filosofía de la música de los filósofos rusos Pavl Florenskij y

⁹¹ KRJUKOV, A.: «E. M. Orlova — issledovatel' i propagandist asaf'evskogo nasledija» en: [TITOVA] pp. 177-196.

⁹² HAAS, D.: «Boris Asaf'yev and Soviet Symphonic Theory» *The Musical Quarterly*, Vol. 76, № 3 (Autumn, 1992), pp. 410-432.

⁹³ SIGITOV, S.: *Monografičeskie očerki po filosofii muzyki. Florenskij. Losev. Javorskij. Asaf'ev. Poiski novych chudožestvennyh kategorij muzyki XX veka*. Sankt-Peterburg, «Kanon» 2001.

Aleksej Losev. La segunda parte se dedicada a la obra de los fundadores de la musicología rusa. Boleslav Javorskij y Boris Asaf'ev. El cuarto ensayo está dedicado íntegramente a la obra de B. Asaf'ev, titulado: *La teoría tímbrico-entonativa de Boris Asaf'ev y las nuevas perspectivas de desarrollo de la música del siglo XX*. El ensayo se propone el análisis de las reflexiones de B. Asaf'ev sobre el significado del timbre, como una de las categorías artísticas fundamentales en la música del siglo XX. Éste comienza con una reseña histórica de la época más productiva de B. Asaf'ev durante los años veintes, en la que se describe al fundador de la Asociación de Música Contemporánea y propagandista de la música de vanguardia. Al final de esa década, el "gran viraje" de la reacción stalinista revierte el proceso creativo de los años veintes, siendo B. Asaf'ev una de sus víctimas, al declara al emigrado Stravinskij como el "Puškin de la música". El primer párrafo del ensayo se titula: *La energía dinámica del timbre*. En éste, S. Sigitov analiza el desarrollo de Asaf'ev sobre el concepto de la música como energía, partiendo de las ideas del musicólogo suizo Ernst Kurth. El segundo párrafo se titula: *La intelección del timbre*. En éste el autor analiza el proceso de formación de la entonación como un fenómeno de intelección del timbre, y su significado para la creación de vanguardia. En el tercer párrafo titulado: *El timbre como categoría del pensamiento musical*, se analiza al timbre tanto en su dependencia de las propiedades de la materia sonora, como de la transformación dialéctica del proceso de formación musical, en el que la sonoridad tímbrica como entonación consciente, se forma en las categorías del pensamiento musical. El cuarto párrafo trata sobre *La fase romántica de intelección del timbre como factor del pensamiento musical*. En éste, Sergej Sigitov señala que en la técnica de composición del siglo XX, la categoría lógica del timbre llegó a ser una de las más importantes, siendo el resultado de un largo periodo de concienciación. El siguiente párrafo se refiere a *La fase contemporánea del pensamiento tímbrico*. Continúa con *El prototipo tímbrico en las distintas etapas del pensamiento musical*. El séptimo párrafo trata sobre *La estructura polifónica del timbre como categoría y fase del pensamiento musical*. Le sigue *El*

timbre y la factura. La “factura” es un término de la musicología teórica rusa que designa al tejido musical y a las distintas estructuras que adopta, ya sea polifónica o armónica. El noveno párrafo trata sobre *El timbre y la conducción de las voces*. El décimo sobre la *Heterofonía tímbrica*. El siguiente párrafo trata sobre *El melos de los complejos tímbricos*. El doceavo párrafo sobre *El timbre y la temperación irregular*. Le sigue *El timbre y la entonación complejo-harmónica*. El décimo cuarto párrafo trata sobre *El timbre como energía interna*. El décimo quinto se titula *Los “magmas” sonoro-colorísticos tímbricos*. El siguiente párrafo nos habla sobre *La “preaudición” tímbrica de Asaf’ev*, refiriéndose a la anticipación del oído a la sonoridad concreta. Y el último párrafo se dedica a *Los seguidores de Asaf’ev*.

Con esto concluimos la exposición del marco teórico. En éste se han citado, bajo los objetivos de esta investigación, las obras más relevantes relacionadas con el estudio de la vida y la obra teórica de B. Asaf’ev.

Objetivos

El objetivo del trabajo de investigación es exponer una síntesis de la vida y la obra de Boris V. Asaf’ev. En primer lugar, la investigación pretende establecer, desde una nueva perspectiva histórica, los hechos más relevantes de su vida. En el proceso de investigación, las fuentes fueron revelando acontecimientos sociales y políticos importantes en la historia de la cultura musical de la Unión Soviética, de la primera mitad del siglo XX. En este sentido, la investigación tiene como objetivo redimensionar el papel y la responsabilidad histórica de B. Asaf’ev en estos acontecimientos. Por otra parte, en cuanto a su obra teórica, la investigación pretende establecer fuera de la apologética marxista su perspectiva estética original, realizando una amplia exposición y un detallado análisis de su teoría estético-musical de la entonación.

Planteamiento

Por circunstancias políticas que a lo largo de su vida se fueron presentando, parte de la obra crítica de Boris Asaf'ev sufre un cambio contradictorio a su pensamiento estético inicial. Sin embargo en su obra teórica, Boris Asaf'ev mantiene la línea de su pensamiento estético original. Después de su muerte, su obra teórica musical se estudia y sistematiza bajo los principios del marxismo-leninismo.

En base a esto, el trabajo de investigación se plantea realizar desde una nueva perspectiva histórica y estética, un análisis que sintetice la interrelación de su biografía crítica y su obra teórica.

En el plano histórico, la investigación se plantea la división de la biografía de B. Asaf'ev en cinco periodos, de acuerdo al contexto histórico y al grado de su participación en los hechos históricos más relevantes. Éstos son:

1. El periodo prerrevolucionario hasta 1917.
2. La primera década de la revolución. La NEP (nueva política económica)
3. La revolución cultural (1928-1932) y los años treinta.
4. La segunda guerra mundial.
5. La posguerra y la *Ždanovščina*.

El trabajo de investigación se plantea exponer los aspectos más relevantes de su vida relacionados exclusivamente con su actividad profesional y creativa. Todos los aspectos íntimos y psicológicos (salvo algunos datos de su nacimiento y niñez) han sido excluidos. La selección de los acontecimientos de su vida es exclusivamente bajo el criterio social, político y artístico. En el trabajo se citan 30 documentos relacionados con estos eventos sociales y políticos, que consisten en: cartas, decretos, estenogramas, resoluciones del partido comunista, programas de estudio académicos, anuarios, informes, notas de prensa, crónicas y ponencias de congresos.

En relación a su obra, la investigación se plantea la caracterización de la obra teórica y crítica más representativa. B. Asaf'ev cuenta con 944 obras literarias catalogadas en un amplio rango de variedad de escritos. Desde notas en los

programas de mano de los conciertos de S-Peterburg de 1914, hasta sus grandes obras teóricas de investigación. En el trabajo se citan 165 obras de Asaf'ev, que representan tan sólo el 17 % del total de su obra. Sin embargo, este porcentaje representa lo más importante, tanto de su obra teórica como de su crítica musical. Las obras han sido seleccionadas y citadas de acuerdo a su relevancia teórica y crítica, que van desde la simple mención del título y edición de la obra en cuestión, hasta el análisis pormenorizado de su principal obra teórica. El análisis se plantea en cinco periodos con un total de ocho obras, que son:

1. Primeros ensayos teórico-estéticos sobre el arte musical (1917-18)

Superación y tentaciones

Caminos hacia el futuro

2. Ensayos teórico-estéticos sobre el arte musical (1923)

El valor de la música

El proceso de formación de la materia sonora

3. Primeros trabajos sobre la entonación (1925-26)

Fundamentos de la entonación musical rusa

La entonación del habla

4. *La Forma Musical como Proceso* (1930)

5. *La Forma Musical como Proceso II. Entonación* (1941)

Metodología

La búsqueda de las fuentes y de la bibliografía en lengua rusa se llevó a cabo en los archivos y bibliotecas de las ciudades de Moscú, Sankt Peterburg, y Pskov. En el archivo del Museo Estatal Central de la Cultura Musical *M. I. Glinka*, — G C M M K, del Conservatorio *P. I. Čajkovskij* de Moscú; en la Biblioteca Estatal Rusa de Moscú — R G B; en la Biblioteca y en el Archivo de Manuscritos del Conservatorio Estatal *N. A. Rimskij-Korsakov* de S-Peterburg, — RO SPGK; en el Archivo del Instituto Ruso de Historia de las Artes de Sankt-Petreburg, — R I I I; en el Archivo Estatal del Instituto de Teatro,

Música y Cinematografía de S-Peterburg, — SP G I T M i K; y en la Biblioteca Pública de Pskov.

El resto de la bibliografía e información en castellano y otras lenguas, ha sido consultado en la Biblioteca Nacional de España — BNE; en la Biblioteca Municipal Conde-Duque de Madrid; en la Biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de México — BUNAM; y en el Servicio de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Madrid.

También se ha recurrido al acceso de base de datos electrónica del *Dictionary Grove Music Online (The New Grove Dictionary of Music and Musicians; The New Grove Dictionary of Opera*. Oxford University Press); a la base de datos: JSTOR (*Journal Storage*); y al *Periodicals Archive Online* [Copyright © 2004 - 2007, Tecnologías de la Información - Universidad Autónoma de Madrid].

Criterios Bibliográficos

En la investigación se plantea el problema de la traducción y transcripción de las fuentes, que requieren de la elaboración de criterios bibliográficos y de redacción muy específicos. El total de las fuentes y gran parte de la bibliografía de la investigación están en lengua rusa. Esto representa un problema para el manejo de toda la información, tanto de la transcripción de los nombres propios, como de los títulos de las obras musicales y literarias, del alfabeto cirílico al latino. Tradicionalmente, los nombres rusos transcritos al alfabeto latino se ha hecho de acuerdo a la fonética de los idiomas que los han transcrito. Generalmente esto ha sido al alemán, al inglés o al francés. En primera instancia, y como algunas personas me lo han sugerido, se podría castellanizar la transcripción, es decir, emplear los caracteres latinos de acuerdo a la fonética castellana. Pero el castellano es pobre fonéticamente y las combinaciones no alcanzan para transcribir varios de los sonidos del idioma ruso. El problema no está en la transcripción de los nombres de músicos célebres, como por ejemplo: “Rajmaninov”, — que curiosamente se puede fácilmente castellanizar su transcripción. El problema se encuentra en la

gran cantidad de nombres de músicos y musicólogos rusos desconocidos en occidente, con nombres muchas veces impronunciables e intrascriptibles al castellano. Finalmente se tendría que recurrir a las combinaciones fonéticas del inglés o el alemán. Pero ¿cual de ellas sería la correcta? Si incluso en cada uno de esos idiomas existen serias discrepancias entre los emigrantes rusos, en cuanto a la transcripción de muchos de sus nombres. Por este motivo, en la investigación se plantea realizar una transcripción no fonética, es decir, una transcripción de los caracteres del alfabeto cirílicos al latino que corresponda con la fonética del propio idioma ruso. Estos caracteres se encuentran en el alfabeto lituano, polaco o eslovaco.

Con el propósito de unificar los criterios de transcripción y traducción en la redacción de la tesis, se han elaborado los siguientes lineamientos:

1. Se transcribe el alfabeto cirílico ruso al alfabeto latino de las lenguas bálticas y eslavas centro europeas (v. Abreviaturas y Criterios Bibliográficos)
2. Se transcriben todos los nombres propios de personas, ciudades, palabras-concepto y títulos de obras rusas en el texto principal y en pies de página.
3. Se transcribe la bibliografía rusa a pie de página y en la bibliografía final.
4. Los nombres propios rusos o títulos de obras rusas ya citadas por otros autores en transcripción fonética, será respetada.
5. Los apellidos de origen europeo (alemán, francés, etc.) de autores, compositores, artistas y/o personajes rusos, se escriben en el idioma original.
6. Los nombres de autores europeos citados de un texto en lengua rusa, no se transcriben, es decir, se escriben en su idioma original.
7. Los nombres de autores europeos citados en lengua rusa como parte de algún título de una obra se escriben en su idioma original, y sólo se respetará las declinaciones del caso en que estén los nombres propios citados (genético, dativo, instrumental, etc.), antecidos de un apóstrofo, e. g. Bach'á; Wagner'om; Beethoven'u; etc.
8. Se traducen todas las citas textuales del ruso dentro del texto principal.
9. Los títulos de las obras en la bibliografía final, por motivos de espacio, no se traducen.

10. Se traducen los títulos de obras musicales y literarias en lengua rusa dentro del texto principal que tengan cita a pie de página. En caso contrario, la traducción se inserta inmediatamente en claudato dentro del texto.

11. Se traducen todos los documentos (cartas, actas, estenogramas, etc.) citados en el texto principal.

12. Los títulos de las obras musicales o literarias en otras lenguas no se traducen, salvo que exista una traducción.

13. En casos específicos y por motivos de comparación de textos, algunos fragmentos se citan en su idioma original.

14. Con el propósito de no repetir las citas de colección de artículos, obras escogidas, y obras biográficas, que se repiten constantemente en la bibliografía final y en las citas bibliográficas a pie de página, utilizamos el sistema de autor-fecha, e. g.

JARUSTOVSKIJ, B.: «Kak žizn'...» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 95-133.

Cfr. [ORLOVA, 1964] p. 36.

15. En los capítulos o párrafos dedicados al análisis de una sola obra, se llamará a pie de página la primera cita bibliográfica, y en las restantes se incluirá sólo la paginación en claudato al final de cada cita. E. g.

«Sufro ante la imposibilidad de exponer en este libro un lenguaje literario sin tacha, y asumo la viscosidad de su lenguaje» [p. 214]

En la sección de Abreviaturas y Criterios Bibliográficos, ofrecemos una tabla de correspondencias alfabéticas del cirílico al latino, tomada de la obra de Umberto Eco. *Como se hace una tesis*.⁹⁴ Además incluimos como guía fonética, una tabla explicativa de pronunciación de estas correspondencias. Por último, todos los textos citados de las fuentes y de la bibliografía en ruso y en otras lenguas, de la cual no existe traducción al castellano, o no se ha tenido acceso a éstas, han sido traducidos por el autor de esta tesis.

§

⁹⁴ ECO, U.: *Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.

Estructura de la Obra

La estructura de la obra está dividida en doce capítulos. Cada capítulo está dedicado ya sea a un periodo histórico de la vida de Boris Asaf'ev, o al análisis de su obra. El primer capítulo titulado, *De los estudios a la primera década de la revolución (1884-1928)*, inicia con la biografía de B. Asaf'ev, desde su niñez hasta el final de la primera década de la revolución rusa. El capítulo consiste de diez párrafos, cada uno de ellos dedicado a un determinado periodo de su vida. El primer párrafo titulado: *Los estudios*, culmina con la graduación de B. Asaf'ev de la Universidad de S-Peterburg, y el abandono de sus estudios en el Conservatorio, después de la muerte de Rimskij-Korsakov. Le sigue *El Teatro Imperial Mariinskij*, que relata sobre su primer trabajo como pianista acompañante del cuerpo de ballet del teatro *Mariinskij*, y sobre sus primeras obras de ballet. En *El inicio de la crítica musical*, se relata sobre sus primeros artículos de crítica musical. En *Los primeros años posrevolucionarios (1917-1922)*, se relata sobre su entusiasta participación en las primeras instituciones culturales surgidas de la revolución. Los *Estudios Sinfónicos y Dos ensayos sobre Petr Il'ič Čajkovskij. Poesía y música*, están dedicados a dos de sus primeras obras de análisis musical de los años veintes. En *La cultura musical soviética (1924-1926)*, se relata sobre la Asociación de Música Contemporánea, ASM, que fundó y dirigió B. Asaf'ev hasta su disolución en 1932, al final de la llamada revolución cultural. Le siguen tres partes dedicadas a su obra pedagógica. La primera sobre el *Instituto de Historia de las Artes* de Leningrad, en donde se inicia el primer programa de estudios de musicología de la Unión Soviética. Le sigue el dedicado al *Conservatorio Estatal de Leningrad*, del cual ya hemos hablado en esta introducción, y que Asaf'ev convirtiera en una Universidad de la música. Finalmente, el capítulo culmina con la *Opernaja Studja*, primer estudio de ópera de Europa llevado por B. Asaf'ev al festival de música de Salzburgo en 1928.

El segundo capítulo *Primeros Ensayos Teórico-Estéticos Sobre el Arte Musical (1917-18)*, se dedica al análisis pormenorizado de sus dos primeras obras

sobre la estética musical, publicadas en la colección de artículos titulada: *Melos. Libros de Música*. El primer ensayo es titulado: *Superación y tentaciones*. El segundo, *Caminos hacia el futuro*. En estos primeros ensayos de carácter histórico-estético, se analiza la cuestión de la tradición e innovación musical. Un intento por descubrir la regularidad de las interrelaciones entre el pasado musical, su presente y futuro.

El tercer capítulo titulado *Ensayos Teórico-Estéticos Sobre el Arte Musical (1923)*, continúa con el análisis de su obra teórica. El primer ensayo, *El valor de la música*, es un análisis gnoseológico del arte musical. En el segundo, *El proceso de formación de la materia sonora*, Asaf'ev expone su idea sobre la forma musical como un proceso en constante movimiento, que lo antepone a la concepción de la forma musical como una arquitectura sin movimiento.

En el cuarto capítulo titulado: *Primeras obras sobre la Entonación (1925-26)*, se analizan dos de sus obras en las que se inicia el desarrollo del concepto de la entonación musical. La primera de éstas, *Fundamentos de la entonación musical rusa*, analiza a la entonación como proceso de formación dialéctico y esencialmente dinámico. La música es ante todo un arte entonativo, y el mismo concepto de tono, contiene en sí el conocimiento de la música a través de la percepción de los sonidos. La segunda obra titulada, *La entonación del habla*, es la parte práctica de la obra anterior, en la que se explica sobre los ejemplos concretos el proceso de la entonación. La obra consiste de dos partes: la primera es el texto principal con ejemplos musicales; la segunda consiste de tres anexos que ilustran las tres fases de la entonación musical.

El quinto capítulo está dedicado a sus obras escritas en la segunda mitad de la década de los años veintes, titulado: *Al Inicio de la Segunda Década Revolucionaria*. El capítulo inicia con la obra *El Libro Sobre Stravinskij*, escrita entre 1924-29. Siendo esta uno de los primeros análisis de la obra de I. Stravinskij, la obra será el blanco de severas críticas, al calificar al emigrado Stravinskij como el "Puškin de la música rusa". Le sigue el párrafo dedicado al tema de *Boris Godunov*, la serie de artículos dedicados al reestablecimiento de la versión original de la ópera de M. Musorgskij. El

siguiente párrafo se dedica a *El romance ruso*. Le sigue, Karl Nef. *Einführung in die Musikgeschichte*, obra traducida por B. Asaf'ev con fines pedagógicos para el Conservatorio de Leningrad. *La Música Rusa desde el Comienzo del Siglo xix*, es otra de las obras pedagógicas dedicadas al Conservatorio, escrita en 1928. La siguiente parte se dedica a su obra *Historia de la Música y la Cultura Musical*, manual de texto escrito en 1929 para la sección de música de la Universidad Estatal Obrera Unida, publicado por la misma Universidad. El último párrafo se dedica al controvertido artículo titulado: *Crisis de la Musicología de Europa Occidental*. Obra escrita en 1931 a petición de la Comunidad Revolucionaria Ucraniana de Música, y publicado en el volumen *Memorias Músico Científicas*, en el que Asaf'ev hace una severa crítica de la musicología alemana en el umbral del surgimiento del nazismo.

El sexto y séptimo capítulos de la tesis están dedicados a la obra teórica fundamental de B. Asaf'ev, titulada: *La Forma Musical como Proceso*, escrita entre 1925-29 y publicada hasta 1930. La obra se dedica al estudio del arte musical en el proceso de sus cambios entonativos, que condicionan los estilos, los géneros, las formas y el carácter de la música en las distintas culturas nacionales. La estructura de la obra está dividida en tres partes, con doce capítulos y dos anexos. En el capítulo sexto se analizan las dos primeras partes de la obra. La primera parte se dedica al estudio de como se efectúa el proceso de formación musical. La segunda parte a los estímulos y factores del proceso de formación musical. El séptimo capítulo analiza la tercera parte de la obra, dedicada al estudio de los principios de similitud y contraste y su descubrimiento en las formas cristalizadas. El primer anexo, es el resumen y conclusiones generales de la obra, sistematizadas en las observaciones sobre los procesos de formación musical y cristalización de las formas de la música en la conciencia humana. El segundo anexo se expone en el cuarto capítulo de la tesis. *Fundamentos de la entonación musical rusa*.

El octavo capítulo se dedica al tema de la revolución cultural. Proceso social de represión que marca el inicio del régimen stalinista. El primer párrafo analiza la cuestión de la *intelligencia*. Le sigue el análisis del *Proletkul't*,

organización revolucionaria que proclamaba la nueva cultura proletaria. El siguiente párrafo relata sobre el Comisariato Popular para la Educación *Narkompros*, primera institución de dirección de la cultura producto de la revolución. El párrafo siguiente estudia propiamente el fenómeno social de *La revolución cultural*, que inicia en 1928 y culmina en 1932, coincidiendo con el primer plan quinquenal de la Unión Soviética. Le sigue el *Proletkul't II*, dedicado a los músicos de dicha organización. Le sigue *La Asociación Rusa de Músicos Proletarios RAPM*, organización posrevolucionaria que sirvió como instrumento de represión durante la revolución cultural en contra de la intelectualidad rusa. Y finalmente *En el frente musical*, que relata sobre los ataques periodísticos de la RAPM en contra de B. Asaf'ev, que lo llevaron a renunciar a su cargo en *Muzo de Narkompros*.

El capítulo noveno se dedica a los años treinta y la segunda guerra mundial. El primer párrafo se dedica a *Los ballet(s)* de Asaf'ev, compuestos en la década de los años treinta. Le sigue las obras dedicadas a *P. I. Čajkovskij*. La siguiente parte se dedica a su artículo *Cuestiones preocupantes*, en el que B. Asaf'ev, obligado por las circunstancias, hace una severa y vergonzosa crítica sobre la ópera *Lady Macbeth* de D. Šostakovič. Le sigue *El sitio de Leningrad*, en el que se relata los terribles meses que vivió B. Asaf'ev bajo el asedio del ejército alemán nazi, durante la invasión a la Unión Soviética en la Segunda Guerra Mundial. A continuación se presentan las obras escritas por Asaf'ev durante el sitio de Leningrad. La primera dedicada a *Evgenij Onegin*. *Escenas Líricas de P. I. Čajkovskij*. Le sigue su obra auto-biográfica que titula *Sobre mí*. Continúa sobre la ópera de M. Glinka *Ruslan i Ljudmila*. Y su obra sobre el compositor noruego *E. Grieg (1843-1907)*. El capítulo concluye con las obras que Asaf'ev alcanzó a escribir durante el sitio de Leningrad, pertenecientes al ciclo del plan temático *Pensamientos y Reflexiones. Trabajos Monográficos*.

El décimo capítulo está dedicado a la segunda parte de *La Forma Musical como Proceso*, titulada *Entonación*. Escrita durante el bloqueo de Leningrad, la obra formaba parte del plan temático *Pensamientos y Reflexiones*. Este trabajo es un análisis sobre la forma musical como proceso de entonación. La obra fue

terminada el 21 de diciembre de 1941, y publicada por primera vez en 1947. El onceavo capítulo está dedicado a los últimos años de la vida de B. Asaf'ev en Moscú después de la guerra, y a la *Ždanovščina*, el último proceso represivo del stalinismo en contra de la intelectualidad rusa. Este proceso lleva el nombre de su autor intelectual, A. Ždanov, yerno y víctima de I. Stalin. El primer párrafo, *Moscú. 1943*, relata sobre los primeros meses de Asaf'ev en Moscú, después de su evacuación del bloqueo de Leningrad. Le sigue el párrafo dedicado a su trabajo en *El Conservatorio de Moscú*. Después, sobre su trabajo en *La Academia de Ciencias de la URSS*. El siguiente párrafo relata sobre su asesoría en *El Teatro Bol'šoj*, y finalmente sobre sus colaboraciones literarias durante la guerra en *La Asociación de Relaciones Culturales de la Unión Soviética VOKS*. A continuación se presenta una caracterización de sus últimas obras escritas en Moscú. La primera sobre el ciclo titulado *La música de mi patria*. Le siguen tres obras dedicadas a la vida y obra de Čajkovskij: *Sobre P. I. Čajkovskij*; *Predestinación de la forma en Čajkovskij*; y finalmente sobre la ópera *Čarodejka*. A continuación sobre las últimas obras de B. Asaf'ev dedicadas a M. Glinka, *Sobre M. Glinka*. Los párrafos finales se dedican a los acontecimientos que culminan la vida política de B. Asaf'ev. El primero de estos se dedica al análisis de *La política cultural stalinista*. Le sigue la descripción de los hechos de *La Ždanovščina*. A continuación sobre el papel que jugó B. Asaf'ev en el *Primer Congreso de Compositores de la URSS*. Y finalmente, el análisis del discurso inaugural del primer congreso de compositores soviéticos, titulado: *Por una nueva estética musical, por un realismo socialista*. Nuestra investigación biográfica concluye con un epílogo, en el que se analiza en una perspectiva histórica los últimos eventos políticos en la vida de B. Asaf'ev, y las consecuencias de su pensamiento musical en relación con su pensamiento social y político. El capítulo final de nuestra investigación está dedicado al análisis del pensamiento musical de Boris V. Asaf'ev. En éste se plantea la tesis sobre la estructura de su pensamiento estético-musical, esencialmente basado en una serie de contraposición de ideas. El capítulo se divide en catorce párrafos,

dedicados cada uno de éstos a las ideas estético-musicales y filosóficas que determinaron el sistema de pensamiento de Boris Asaf'ev. Estos son: *El pensamiento estético-musical de Boris Asaf'ev y su obra teórica; Oriente y Occidente; El Racionalismo Esquemático del Sistema Armónico Tonal Europeo; Znamennyj Raspev y el Sinfonismo; La Razón Ilustrada y el Positivismo Racionalista; El Genio Creador; La Estética del Romanticismo; La Natur-Philosophie; El Intuicionismo; La Teoría de la Relatividad; Audio mentis; Lo Visual; y El Origen de la Música*. El capítulo culmina con el análisis de la teoría de Boris Asaf'ev, titulado: *La Teoría Evolutiva de la Música*.

Nuestra obra culmina con las conclusiones.

CAPÍTULO I

DE LOS ESTUDIOS A LA PRIMERA DÉCADA DE LA REVOLUCIÓN (1884-1928)

Los Estudios

Boris Vladimirovič Asaf'ev nació el 17 (29)¹ de julio de 1884 en Sankt-Peterburg,² Rusia. Su padre, Vladimir Aleksandrovič Asaf'ev, fue un burócrata de medio rango que trabajó al servicio de la cancillería, en la unión de diputados de la nobleza rusa de Sankt-Peterburg. Su madre, Evdokija Prochorovna Asaf'eva, trabajaba tejiendo en casa. La familia Asaf'ev vivía modestamente en un piso de la avenida Nevskij Prospekt № 139, comúnmente llamada el viejo Nevskij. El piso se ubicaba al final de la avenida, muy cerca del monasterio Aleksandr-Nevskij.



A los cinco años de edad, Boris Asaf'ev comienza su instrucción musical en casa, demostrando una especial memoria musical y un oído excepcional. A pesar de que en casa tuvieron siempre dificultades económicas, sus padres procuraron darle a Boris Asaf'ev una buena educación. Al cumplir Boris los doce años de edad, sus padres deciden

¹ El antiguo calendario ortodoxo ruso había permanecido inalterado hasta 1917 (después de la revolución), es decir, se regía por el calendario juliano del año 46 a. de J. C. Este calendario tenía ya para entonces, un desfase de 13 días de atraso con respecto al calendario gregoriano de la iglesia católica, que el papa Gregorio XIII reformó en 1582. La cifra (29) corresponde a la fecha en el nuevo calendario católico. Cfr. «Calendario» en: *Enciclopedia Británica*. México, Barsa, 1968, t. ii.

² La ciudad fue fundada en 1703 por el Zar Peter I, "El Grande", quien la bautizó como *Sankt-Peterburg*, que en alemán significa *Ciudad de San Pedro*. Después de la guerra con Alemania, la ciudad se rebautiza en lengua rusa como *Petrograd*, [Ciudad de Pedro]. En 1924 el nombre de la ciudad cambia nuevamente a *Leningrad* [Ciudad de Lenin], en homenaje al líder de la revolución rusa después de su muerte. En 1991 la ciudad recobra su nombre original. [A. G.]

enviarlo a un colegio con pensión a cargo del estado. En septiembre de 1896, Vladimir Aleksandrovič Asaf'ev encuentra una vacante en el colegio naval del puerto de Kronštadt, en donde Boris Asaf'ev estudia por siete años su educación básica. El puerto de Kronštadt está situado en una isla de la bahía de Finlandia cercana a Sankt-Peterburg. En el colegio naval, Boris Asaf'ev continúa con su formación musical, en gran parte de manera autodidacta tocando al piano transcripciones orquestales, romances y obras para piano solo. En el segundo curso del colegio, Boris Asaf'ev comienza a estudiar la flauta con el propósito de participar en la orquesta naval de vientos. La orquesta era dirigida en ese entonces por Mijail F. Černov, un ex-discípulo de Nikolaj A. Rimskij-Korsakov del Conservatorio de S-Peterburg. En 1873 M. Černov, al término de sus estudios, fue elegido por el mismo Korsakov (en calidad de inspector de las orquestas navales rusas) al puesto de director del coro y de la orquesta naval de Kronštadt.³



M. Černov no sólo dirigía la orquesta, sino también era profesor de música del colegio naval. Siendo aún alumno del colegio, Boris Asaf'ev escribe en 1901, bajo la asesoría de M. Černov, sus primeras obras musicales: la primera de estas fue el *Ciclo de romances sobre poemas de V. A. Žukovskij*; ⁴ y una pieza para piano a cuatro manos titulada *Simple pensée. Melodie*.

Al graduarse del colegio naval, B. Asaf'ev decide continuar con sus estudios. El certificado de estudios del colegio de Kronštadt le permitía el ingreso a la Universidad. En 1903, B. Asaf'ev presenta su examen de ingreso a la facultad de ciencias histórico-filológicas de la Universidad de S-Peterburg. Gracias a

³ Cfr. RIMSKIJ-KORSAKOV, N. A.: *Letopis' moej muzykal'noj žizni*. M., 1980, p. 111 (trad. cast.: *Diario de mi vida musical*. Barcelona, José Janés, 1947)

⁴ *Cikl romansov na slova V. A. Žukovskogo*. 1. *Pesnja (iz Vetcelja)*. 2. *Priznanie*. 3. *Pojavlenie vesny (iz Ulanda)*. 4. *Stremlenie (ne zakončeno)*. El original se encuentra en el archivo personal de Asaf'ev en Moscú. La obra es citada en: DMITRIEVOJ-MEJ, T.: «Bibliografija i notografija sočinenij B. V. Asaf'eva» en: *Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy*. Moskva, Izd-vo. Akademii Nauk SSSR, t. V, 1957, p. 352.

los tramites burocráticos que su padre había iniciado, B. Asaf'ev pudo asistir a la Universidad exento del pago de cuotas. Durante el primer curso en la Universidad, B. Asaf'ev asiste a las conferencias de lógica del profesor A. I. Vvedenskij, muy concurridas en la Universidad. A. Vvedenskij era un conocido filósofo representante del neokantismo en Rusia. En estas conferencias B. Asaf'ev estudia las principales corrientes filosóficas de su época. Entre éstas, la teoría del energetismo del filósofo y químico alemán Wilhelm Ostwald, quien tendrá posteriormente una gran repercusión en su teórica estética sobre el arte musical.

En el verano de 1904, al concluir el primer curso en la Universidad, Boris V. Asaf'ev conoce al escritor y crítico musical Vladimir Vasil'evič Stasov. Figura central de la cultura musical rusa de la época. Vladimir V. Stasov había sido el libretista e ideólogo de los compositores del grupo de los cinco, que el mismo Stasov bautizara con el nombre de *Magučaja Kučka* [El montoncito poderoso], mejor conocido en occidente como *El grupo de los cinco*. Asociación de compositores representantes del nacionalismo musical ruso, fundada por M. A. Balakirev con el propósito de crear la escuela rusa de composición. El grupo lo constituían: N. A. Rimskij-Korsakov; M. P. Musorgskij; A. P. Borodin; C. A. Kjuj; y el mismo Balakirev.

V. V. Stasov fue amigo y compañero de P. I. Čajkovskij en la Escuela de Jurisprudencia en S-Peterburg. Inició su carrera de escritor en 1847. Entre sus escritos se encuentran las biografías de Glinka (1857); Dargomyžskij (1875); Musorgskij (1881); y Borodin (1889). Fue el promotor y libretista de las óperas: *El príncipe Igor'* de Borodin; *Boris Godunov* y *Chovanščina* de M. Musorgskij; *Cuento sobre el Zar Sultán, Sadko* y *La Doncella de Pskov* de Rimskij-Korsakov; y del poema sinfónico *Manfred* de Čajkovskij.⁵

Las ideas de Vladimir Stasov sobre el nacionalismo ruso y el realismo en el arte, particularmente en la música, tuvieron una gran influencia sobre el

⁵ Cfr. CAMPBELL, S.: «Stasov, Vladimir Vasil'evich» Grove Music Online ed. L. Macy; KELDYŠ, Ju.: «V. V. Stasov-Plamennyj tribun ruskogo iskusstva» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1949, pp. 79–82.

pensamiento musical y estético de Boris Asaf'ev. El 15 de agosto de 1904, Boris Asaf'ev visita por primera vez a Stasov en su casa de campo de *Starožilovka*. Poblado de casas de campo cercano a la estación del ferrocarril de Pargolovo, en dirección a Finlandia, muy cerca de S-Peterburg.⁶



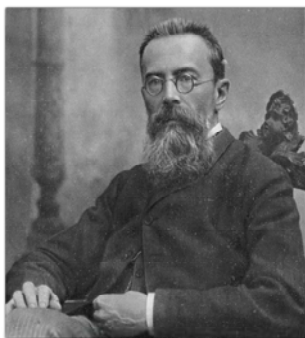
En las tertulias con V. Stasov, Boris Asaf'ev comienza a relacionarse con las personalidades centrales de la cultura contemporánea rusa. Conoce al cantante Fedor Ivanovič Šaljapin; al pintor Il'ja Efimovič Repin; al compositor Aleksandr Konstantinovič Glazunov; al pianista y director Felix M. Blumenfeld, y al escritor Maksim Gor'kij. Boris Asaf'ev relata en sus memorias este primer encuentro:

«En una semana A. D. Konstantinov pasó por mi a “Staraja oranžereja”^{*} de regreso de Finlandia, y yo, perplejo y emocionado, lo acompañe a visitar a V. V. Stasov. Él vivía muy cerca de nosotros, en el poblado Starožilovka, [...] Este encuentro y toda mi breve y expresiva amistad con Vladimirovič Vasil'evič fue la época más valiosa e inolvidable de mi vida. [...] Cuando visitamos a V. Stasov con A. Konstantinovič, me asaré: al encuentro se me acercó un viejo alto de cabello cenizo “blanco” con una bella barba blanca, corpulento pero no de figura pesada, con ojos penetrantes y vivos y una fuerte voz incisiva. Me presentó con sus familiares y amigos que se encontraban en la terraza. — El Sr. Il'ja Efimovič Repin,... Aleksandr Konstantinovič Glazunov, el escultor Ginsburg...»⁷

⁶ Cfr. ASAF'EV, B.: «Iz moich zapisok o Stasove — Slušatele russkoj muzyki» en: *Vladimir Vasil'evič Stasov, 1824-1906. K 125-letiju so dnja roždenija*. M. - L. Izkusstvo, 1949, pp. 47-61.

⁷ ASAF'EV, B.: «Vstreči i razdum'ja» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1954, p. 42, n. 2. (ahora como: «O sebe» en: KRJUKOV, A., ed.: *Vospominanija o B. V. Asaf'ev*. L. 1974, p. 380).

^{*} Staraja oranžereja [El viejo invernadero]: nombre de la casa de campo de los padres de Irina Chozjaševoj, prometida de Boris V. Asaf'ev, situada en el parque Šuvalovskij en los suburbios de S-Peterburg.



NIKOLAI RIMSKIJ-KORSAKOV

« “Ahora revisaremos su oído”. La revisión fue larga y detallada. Las conclusiones fueron muy alentadoras. Dejando a un lado los elogios, las cito aquí en breve. Si no completamente exactas, después de todo me sería más fácil expresarlo en palabras del mismo Nikolaj Andreevič, y que se han grabado claramente en mi memoria.— [...]: “Su oído en excelente. En el Conservatorio le exigirán en el examen menos de lo que usted domina. Recuerde pues: su oído es un lujo para usted mismo, pero también es un mal. Entienda, es un mal si usted mismo no trabaja sobre su oído y solamente disfruta de sus dones. Trabajar insistentemente y por largo tiempo. En el Conservatorio no se ocuparán de esto. Así es el programa de estudios. A mi clase inmediatamente usted no ingresa. Esta es la situación. Y le doy un consejo. Olvídese de que usted tiene un oído absoluto y fino. No literalmente, por supuesto, sino para que usted no recurra todo el tiempo a sus generosos servicios. El oído absoluto le dio a usted todo un sistema de intervalos ya preparado. Usted simplemente escucha cualquier combinación. Haga como si le fuera difícil lograr la distancia entre los tonos y sus relaciones, pues cada intervalo es especial. Reflexione y reflexione. Usted necesita comprender las dificultades y complicaciones del *oído relativo*. Ya lo entenderá cuando comience a seguir mis consejos. Por ejemplo, comience con una sinfonía de Haydn: pruebe escuchar compás tras compás con el oído interno, sin tocar el piano. Pero escuchando atentamente, sin dar tregua a su atención, y sin dejar pasar ningún detalle: tener todo en cuenta. Entender con el oído a donde se dirige la voz. Se puede probar con los cuartetos de Haydn, y después con Mozart. Pero mejor al principio con las sinfonías. Ejercite su oído, entiéndalo. Puede ser que escuche ocho o dieciséis compases en una vez y se fatigue. Pero no importa. Al otro día de nuevo y de nuevo, para que el oído siempre responda: no he dejado pasar nada!” ...»⁹

Todas estas indicaciones de N. A. Rimskij-Korsakov, jugaron un papel muy importante en las ideas que posteriormente generaron la obra teórica central de B. Asaf'ev, la teoría de la entonación. Quizás este sea el motivo por el cual

⁹ *Ibíd.*, pp. 388-89.

B. Asaf'ev recuerde exactamente este primer encuentro con N. Rimskij-Korsakov, descrito detalladamente en sus memorias 37 años después, en el crudo invierno de 1941-42 durante el bloqueo de la ciudad de Leningrad por el ejército alemán nazi.¹⁰ Más adelante, Asaf'ev escribe:

«He hecho aquí un pequeño resumen, y me temo que algo de lo que aquí se ha resumido de Nikolaj Andreevič, es posible que después algo *parecido* lo haya escuchado de Aleksandr Konstantinovič Glazunov, al cual frecuentemente lo veía en casa de Stasov, y de Anatolij Konstantinovič Ljadov, cuando ingresé al Conservatorio. [...] al día siguiente traté de ejercitar mi oído por el método indicado, que firmemente recordaba de lo que se me había dicho; como me fue difícil, y obstinadamente aprendí a comprender la música “desde dentro”, desde la misma música, desde sus elementos, y con severos esfuerzos de voluntad trataba de obligar al *oído*, y no al *ojo*, de mantener el control sobre lo *visto* en la partitura musical. Para comprender nuevamente los intervalos, inventé yo mismo todos los posibles “ejercicios” para el desarrollo de la atención y la tensión auditiva. Lo más difícil fue reeducar en mí mismo la sensación pasiva y superficial de los intervalos como algo ya *dado*, en una activa asimilación de cada intervalo en su cualidad y en la unión concreto-entonativa de cualquier complejo interválico. [...] Yo envidiaba a los compañeros que no poseían un oído absoluto. [...] Yo trataba de “alcanzar” con el oído, y no recibir un material listo de sonido en su alternación y simultaneidad. »¹¹

El 10 de septiembre de 1904, Boris V. Asaf'ev presenta su examen de ingreso al Conservatorio de Sankt-Peterburg. Por recomendación de N. Rimskij-Korsakov, B. Asaf'ev es liberado del pago de matrícula. Junto con B. Asaf'ev

¹⁰ “O sebe” [Sobre mí], es el título del manuscrito que formó parte del proyecto inconcluso titulado “*Moja žizh*” [Mi vida]. Estas memorias se publicaron en 1974 en la edición de A. Krjukov, *Vospominanija o B. V. Asaf'eva*. Algunos fragmentos del manuscrito se editaron inicialmente en la revista *Sovetskaja Muzyka*, (1954 № 8 y 11; 1955, № 1; 1959, № 8), y en la colección de artículos: N. A. Rimskij-Korsakov *i muzykal'noe obrazovanie*. L., 1959; las páginas dedicadas al ballet se editaron en: Asaf'ev, B.: *O baletе. Stat'i, recenzii, vospominanija*. L., 1974. Cfr. ASAF'EV, B.: «O sebe» en: [KRJUKOV, 1974] p. 316. (v. *infra*, cap. IX, *Sobre mí*, p. 575)

¹¹ *Ibid.*, p. 390.

ingresaron ese mismo año al Conservatorio, un joven de tan sólo 12 años de edad llamado Sergej Sergeevič Prokof'ev, y Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij.



Estos tres jóvenes estudiarán juntos la carrera de composición, cursando las materias de armonía, contrapunto y composición con Anatolij K. Ljadov, y de orquestación con Nikolaj A. Rimskij-Korsakov.

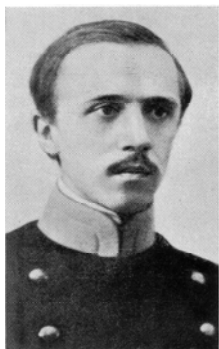
Durante los siguientes cuatro años, B. Asaf'ev estudiará simultáneamente la carrera de composición en el Conservatorio, y la carrera de historia en la facultad de ciencias histórico-filológicas de la Universidad de S-Peterburg.

En 1907, siendo aún alumno del Conservatorio, Boris Asaf'ev compone una segunda ópera para niños. *Snežnaja koroleva*, obra escrita en cuatro actos y seis escenas con libreto de S. Mart'janovyj, basado en el cuento homónimo de Hans Christian Andersen, *La reina de las nieves*. El estreno de la ópera se realizó en una escuela de música de Sankt-Peterburg en enero de 1908. La obra nunca se editó. En ésta, como en la primera ópera *Zoluška*, participó en la coreografía el joven bailarín Vaclav Fomič Nižinskij, quien al poco tiempo llegaría a ser una de las grandes figuras de la compañía rusa de ballet de Sergej Djagilev. *Zoluška* y *Snežnaja koroleva*, serían sus primeros trabajos coreográficos. Años después, Nižinskij realizará en la compañía de S. Djagilev las coreografías de los ballet: *L'après-midi d'un faune*, y *Jeux* de C. Debussy; y *Le sacre du printemps* de I. Stravinskij. Versiones que fueron olvidadas hasta su reconstrucción en 1988.¹²

Las dos óperas de B. Asaf'ev nunca fueron representadas en las escenas teatrales de Sankt-Peterburg. Hasta 1907, B. Asaf'ev había ya escrito dos ciclos de romances para voz y piano, 15 romances para distintas voces y piano, dos obras para piano solo a dos y cuatro manos, dos óperas infantiles, y música incidental para diversas obras teatrales.¹³

¹² Cfr. GOODWIN, N.: «Ballet; (i) Diaghilev and the Russian exiles to 1930» Grove.

¹³ Cfr. DMITRIEVOJ-MEJ, T.: «Bibliografija i notografija sočinenij B. V. Asaf'eva» en: [ASAF'EV, 1957a] pp. 352-354.



En el cuarto curso de sus estudios en la Universidad de Sankt Peterburg, B. Asaf'ev asiste a la cátedra de historia de la filosofía de Nikolaj O. Losskij. Filósofo representante del intuicionismo en Rusia, Losskij tendrá una fuerte influencia sobre la obra teórica de Asaf'ev. Ese mismo año, el 27 de mayo de 1908, Boris Asaf'ev recibe el título en primer grado en historia, y al año siguiente, defiende su trabajo de investigación con el tema: *El gabinete personal de Aleksandr I. (Stroganov, Kočubej, Novosil'cev)*. Tema de investigación que trata sobre el gabinete secreto del zar Aleksandr I, quien crea durante su reinado con el objetivo de realizar una reforma constitucional del estado ruso. Un intento fallido más, por modernizar el estado feudal en Rusia.

En el transcurso de cuatro años, tomando en cuenta el año en que estuvo cerrada la Universidad por los acontecimientos de la revolución de 1905, B. Asaf'ev había llevado simultáneamente sus estudios de la Universidad y el Conservatorio, estudiando composición con Anatolij K. Ljadov, y orquestación con Nikolaj A. Rimskij-Korsakov. Pero desde su ingreso al Conservatorio, B. Asaf'ev había mantenido siempre las esperanzas de ser alumno de composición de Rimskij-Korsakov en el último curso. Sin embargo, el 8 de junio de 1908 Korsakov fallece sorpresivamente en su finca de Ljubensk. Ante tales circunstancias, ese mismo verano Boris Asaf'ev le pide a Anatolij Ljadov que le acepte en su cuarto curso de composición. Pero por motivos de cupo y tiempo, A. Ljadov le niega el acceso al curso, y bajo el acuerdo de tomar clases particulares, B. Asaf'ev abandona definitivamente el Conservatorio.

Del epistolario de B. Asaf'ev, existen dos cartas dirigidas a él en 1908, relacionadas con estos hechos. La primera carta pertenece al hermano de Vladimir V. Stasov, Dmitrij V. Stasov. En ésta, D. Stasov le explica de los arreglos que ha hecho para conseguirle trabajo como profesor de música en algún colegio de S-Peterburg, que Boris Asaf'ev mismo le había pedido. Seguidamente, D. Stasov le notifica de la muerte de N. A. Rimskij-Korsakov:

13. D. V. Stasov — B. V. Asaf'evu ¹⁴

9 de Junio de 1908 SPburg.

*Estimadísimo y queridísimo Boris Vladimirovič.**Su carta la he recibido el 6, y si no le he contestado inmediatamente, esto no significa que no me haya ocupado de Su asunto. [...].**Que desgracia: ayer por la mañana, o, más exactamente, por la noche a las 2, murió en su finca Korsakov! Me han enviado un telegrama, y hoy me he encontrado con su hijo, Andrej. Que desdicha y que pérdida! Mañana a las 3 ½ o 4 ½ h[oras] lo traen por tren de la estación Varšavskaia a la iglesia Troicy (en el puente Izmajlovs[kij]), y el miércoles lo entierran en el monasterio de Novodevič'ij: ahí está enterrada su madre y este fue su deseo, es decir, que lo enterrasen allá. Glasunov ayer llegó aquí, y yo le comunique a Kjuj. ¿Estará Usted el miércoles? [...] Un sincero saludo y le deseo salud, ánimo y un buen descanso.*

D. Stasov

En la segunda carta, A. K. Ljadov le comunica a B. Asaf'ev que no tiene cupo en su curso de composición para ese año. ¹⁵

14. A. K. Ljadov — B. V. Asaf'evu ¹⁶ (1908)*Respetabilísimo Boris Vladimirovič,**Toda la semana la tengo ocupada en el Conservatorio y con clases particulares, y las pocas horas que me quedan libres las quiero ocupar en mí y mi trabajo, el cual año tras año he ido dejando a un lado. Diríjase a Sokolov, Vitol o Petrov,* quizás ellos tengan tiempo. No se lo que haya para el año siguiente, y en este año definitivamente no lo puedo a Usted considerar en mi curso. Le deseo lo mejor.**Atentamente An. Ljadov*

20 de septiembre

¹⁴ El original se encuentra en: CGALI, f. 2658, op. 1, ed. 716. Publicada en: KRJUKOV, A., ed.: *Materialy k biografii B. V. Asaf'eva*. Leningrad, Muzyka, 1981, pp. 75-76.

¹⁵ Cfr. ASAF'EV, B.: «O sebe» op. cit., pp. 317-375, 376-420, 386-435; [KRJUKOV, 1981] pp. 20-21, 25, 27-28; ORLOVA, E./KRJUKOV, A.: *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev*. L. 1984, pp. 18-32, 33-55, 56-61; KABALEVSKIJ, D. D.: *B. V. Asaf'ev*. M. 1954. p. 8.

¹⁶ El original se encuentra en: CGALI f. 2658, op. 1, ed. 621. El año se establece por el sello postal. Publicada en: [KRJUKOV, 1981] pp. 76-77.

* Nikolaj A. Sokolov (1859-1922) — compositor. Discípulo de Korsakov. Desde 1896 fue profesor del Conservatorio de S-Peterburg; Jazep Vitol (1863-1948) — compositor lituano. Discípulo de Korsakov. Desde 1901 fue profesor del Conservatorio; Aleksej A. Petrov (1875-1937) — teórico y pedagogo. Discípulo de Korsakov. Desde 1887 fue profesor del Conservatorio de S-Peterburg. Cfr. RIMSKIJ-KORSAKOV, N.: *Letopis' moej muzykal'noj žizni*. op. cit., ukazatel' imén, pp. 393-428.

El Teatro Imperial Mariinskij



En 1783 se construye en la plaza del carrusel en Sankt-Peterburg, el primer teatro imperial de ópera en Rusia, llamado *Bol'šoj Kamennyj Teatr* [El Gran Teatro de Piedra]. Frente a éste

se construye el *Teatr-Cirk*, destinado a espectáculos de circo. En 1851 la compañía de ópera rusa se instala en el *Teatr-Cirk*. Ocho años más tarde el

teatro se incendia, y 1860 se construye en su lugar, bajo el proyecto del arquitecto Al'bert Cavo, un nuevo teatro de ópera y ballet llamado, *Teatro Imperial Mariinskij*. Después de la revolución el teatro



se denomina *Gosudarstvennyj Akademičeskij Teatr Opery i Baleta GATOB* [Teatro Estatal Académico de Ópera y Ballet]. En 1935 se rebautiza con el nombre *Kirovskij Teatr*, en memoria del revolucionario y político soviético Sergej Mirinovič Kirov, asesinado por Stalin en 1934. Actualmente el cuerpo de ballet del teatro lleva aún su nombre, *Ballet Kirov*. Pero el teatro de ópera recobra su nombre original en 1991, *Mariinskij Teatr*.¹⁷



En 1909, gracias a la amistad con el bailarín Vaclav Fomič Nižinskij, Boris Asaf'ev conoce al coreógrafo y bailarín Nikolaj Gustavovič Legat, uno de los directores de la compañía de ballet de la Dirección de Teatros Imperiales del Teatro *Mariinskij*. El primer producto de esta amistad, fue la propuesta de Nikolaj G. Legat de componer un divertimento para el número coreográfico de ballet *Babočka* [Mariposa]. La pieza fue estrenada en un espectáculo a beneficio del cuerpo de ballet, en diciembre de 1909, por las estrellas del Teatro Mariinskij.

¹⁷ Cfr. KOVNATSKAYA, L.: «St. Petersburg. 2. 1800-1918 (ii) Opera and ballet» Grove

La obra estuvo dedicada a la primera bailarina del Teatro *Mariinskij*, Anna Pavlova, quien años después formaría parte de la compañía de ballet de S. Djagilev. Al término de su primera temporada en París de 1914, Anna Pavlova rompe con S. Djagilev para formar su propia compañía en Inglaterra, comenzando una gira mundial que continuó hasta su muerte.¹⁸



Ese mismo año, B. Asaf'ev entabla amistad con el director musical de la compañía de ballet del Teatro Imperial, el italiano Riccardo Drigo, quien había ocupado el puesto de director de todas las representaciones de ballet del Teatro *Mariinskij*, desde 1886 hasta 1920. Riccardo Drigo fue discípulo de Buzzolla en el Conservatorio de Venecia. En 1879 es nombrado director de la ópera italiana en S-Peterburg. En 1886 toma el puesto de director y compositor del ballet en el Teatro Imperial *Mariinskij*. Fue el director musical del estreno de los ballets *La Bella durmiente* y *El Cascanueces* de P. I. Čajkovskij, y *Raimonda* de Glazunov. Después de la revolución en 1920, retorna a su natal Padua, en donde produce su última ópera en 1929. *Il garofano bianco*.¹⁹



Con la recomendación de estas dos personalidades, B. Asaf'ev entra al servicio de la Dirección de Teatros Imperiales en el otoño de 1910, ocupando el puesto de pianista acompañante (*konzertmeister*) del cuerpo de ballet, bajo la dirección del bailarín y coreógrafo Michail Michajlovič Fokin, coreógrafo principal del Teatro *Mariinskij*. En ese momento, M. Fokin era reconocido como uno de los grandes coreógrafos de Europa. Con las coreografías de *L'oiseau de feu* (1910), y *Petruška* (1911) de Stravinskij, la compañía de ballet de Sergej Djagilev en París, centraría su

¹⁸ Cfr. GOODWIN, N.: «Ballet; (i) Diaghilev and the Russian exiles to 1930» Grove

¹⁹ Cfr. SPENCER, J.: «Drigo, Riccardo» Grove.

éxito en el trabajo de M. Fokin. Influenciado por la bailarina Isadora Duncan, M. Fokin realizó coreografías sobre obras ya existentes no necesariamente escritas para ballet. En 1909 realiza la coreografía sobre una antología de la música de F. Chopin en versión orquestal para el ballet *Les sylphides* (1909) (originalmente *Šopiniana*); las antologías: *Le carnaval* (1910) y *Papillons* (1914) de R. Schumann; *Cleopatra* (1909) con música de Arenskij, Glazunov, Glinka, Musorgskij, Korsakov, Taneev y Čerepnin. Después de la revolución M. Fokin no regresa a Rusia. Muere en New York en 1942.²⁰

Pero el trabajo conjunto entre Boris Asaf'ev y Nikolaj G. Legat continuó por dos años más. A petición de N. Legat, en 1911 B. Asaf'ev escribe los números de ballet: *Russkaja pljaska y Ispanskij tanec* [Danza rusa y Danza española]. En ese mismo año B. Asaf'ev escribe dos ballet(s) completos. El primer ballet en un acto y tres escenas, titulado: *Belaja lilija (Grezy poeta)* [Lirios blancos (sueños de poeta)]; el segundo, el ballet-cuento en un acto y tres escenas, titulado: *Dar fei* [El regalo del hada]. Ese mismo año B. Asaf'ev realiza una suite orquestal con la música del ballet. Al año siguiente, Nikolaj Legat pone en la escena del Teatro *Trojckij* de Sankt-Peterburg, el ballet-pantomima en un acto y dos escenas titulado: *Lukabaja Florenta* [Florenta maligna], con música de Boris Asaf'ev.

Dos años más tarde, B. Asaf'ev escribe la música de otro ballet-pantomima en un acto, titulado: *Pierrot i maski* [Pierrot y las máscaras]. El escenario y la coreografía estuvieron a cargo del bailarín y coreógrafo del teatro, Boris Georgievič Romanov. El ballet fue puesto en escena el 10 de febrero de 1914 en la sala de conciertos *Dvorjanskoe sobranie*,²¹ para el carnaval del aeroclub de S-Peterburg. En la puesta en escena participaron la bailarina T. Karsavina en el papel principal, otra de las estrellas de la compañía de Djagilev en París, y el director de escena Vsevolod E. Meyerhold, con quien B. Asaf'ev tendría una relación de trabajo que se prolongará hasta los años treinta.

²⁰ Cfr. GOODWIN, N.: «Ballet; (i) Diaghilev and the Russian exiles to 1930» Grove.

²¹ El club aristocrático. Actualmente es la sala Filarmonija D. D. Šostakovič, sede de la orquesta filarmónica de Sankt-Peterburg, fundada en 1802. [A. G.]

En ese mismo año de 1914, B. Asaf'ev realizó para el teatro *Mariinskij* la instrumentación de los números de ballet: *tres piezas japonesas*, *danza belga* y el ballet *Zar Kandabl*, con música de Cezare Puni.

Después de seis años de trabajo como konzertmeister del cuerpo de ballet bajo la dirección de M. Fokin, el 18 de mayo de 1916 Boris Asaf'ev firma un nuevo contrato con la Dirección de Teatros Imperiales, ahora en calidad de director asistente del cuerpo de ballet. En este nuevo contrato, Asaf'ev se comprometía a componer, redactar e instrumentar diversos números musicales de ballet, y a la redacción e instrumentación del ballet en cuatro actos *Bajaderka (La bayadère)*, del violinista y compositor checo Ludwig Fedorovič Minkus.²²

En ese año, B. Asaf'ev instrumentó y redactó para el Teatro Imperial, el ballet de Minkus *La bayadère*, y tres números de ballet: *tres piezas japonesas; danza sueca; y suite de danzas caucásicas*, además de componer la música sobre la pieza teatral *Romantiki* del director de teatro Dmitrij Merežkovskij.²³

El Inicio de la Crítica Musical

En marzo de 1914, Boris Vladimirovič Asaf'ev inicia la publicación sistemática de sus artículos de crítica musical en la revista *Muzyka*, editada en Moscú entre 1911 y 1916 por Vladimir Vladimirovič Deržanovskij. Discípulo de Rebikov en el Conservatorio de Moscú, Deržanovskij había sido desde 1901 corresponsal de *Russkaja muzykal'naja gazeta* [Revista musical rusa], y

²² Liudwig Fedorovič Minkus (1826-1917) — compositor y violinista checo de origen austriaco. Principalmente vivió en Rusia. De 1853 a 1856 dirigió la orquesta del príncipe N. B. Jusupov en S-Peterburg. En 1862 fue el director de la orquesta del Bol'šoj Teatr en Moscú, y en 1866, profesor de violín del Conservatorio. Su primer éxito como compositor de ballet fue en 1869 con *Don Quixote*, en el Bol'šoj Teatr de Moscú. En 1870 Minkus es nombrado el compositor oficial del ballet de los Teatros Imperiales en S-Peterburg. Su mayor éxito fue el ballet *La bayadère*, con coreografía (como *Don Quixote*) de Marius Petipa, producido en el Mariinskij Teatr de S Peterburg en 1877. Cfr. GARDEN, E.: «Minkus, Ludwig [Léon Fyodorovich]» Grove.

²³ Cfr. [ASAF'EV, 1974b] pp. 436-453, 453-471; [KRJUKOV, 1981] pp. 20-21, 25, 27-28, 55-58, 170; [ORLOVA, 1984b] pp. 61-71.

crítico en los diarios *Russkie vedomosti* [Revista rusa] y *Russkij listok* [Cartelera rusa]. Fue el fundador y editor de la revista *Muzyka* (1910-16), y el organizador de la Asociación de Música Contemporánea ASM, sección de la *Internacional Society for Contemporary Music* ISCM en Moscú. Además, Deržanovskij participó en la edición de las revistas, *K novym beregam* [Hacia nuevos puertos] (1923, ed. V. Beljaev), *Muzykal'naja kul'tura* [Cultura musical] (1924) y *Sovremennaja muzyka* [Música contemporánea] de la ASM (1924-28).²⁴ B. Asaf'ev había sido invitado a participar en la revista *Muzyka* en sustitución de su antiguo compañero del Conservatorio, Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij, quien se encontraba en servicio militar. N. Mjaskovskij escribía para la revista desde su aparición en 1911. En *Muzyka* colaboraban además de Nikolaj Mjaskovskij, los compositores Leonid L. Sabaneev y Víctor M. Beljaev. La revista, en palabras de su editor, estaba dedicada a “luchar contra toda manifestación de hostilidad hacia el desarrollo del arte musical” y a actuar como abogado de la música contemporánea de Europa occidental y de Rusia. B. Asaf'ev escribe al respecto en sus memorias:

«Desde 1911 en Moscú comenzó a publicarse una revista musical nueva, no muy grande en volumen pero desafiante...Aparecieron interesantes artículos por sus ideas, firmados por nombres nuevos para mí. Pronto comenzó a colaborar en la revista N. J. Mjaskovskij. El redactor era V. V. Deržanovskij, el cual estaba destinado a introducir en mi vida la palabra definitiva. Leyendo los artículos de Mjaskovskij nunca pensé que podría escribir así tan juiciosa y convincentemente. Por eso cuando él me pidió probar me negué. Finalmente en la primavera de 1914, no recuerdo como sucedió (parece ser que Mjaskovskij me convenció de respaldar esta buena causa), acepté enviar mi artículo — panorama de la temporada, total de observaciones y conclusiones, — pero me advirtió que si el artículo se aceptaba, no debía publicarlo en ningún caso con mi firma.»²⁵

Efectivamente, el primer artículo de Boris Asaf'ev publicado en *Muzyka*

²⁴ Cfr. RAYSKIN, I.: «Derzhanovsky, Vladimir Vladimirovich» Grove; DERŽANOVSKIJ, V.: «Associacija Sovremennoj Muzyki» *Sovremennaja muzyka*, № 23, 1927, pp. 3-7.

²⁵ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Mysli i dumy» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1959, p. 58.

titulado: *Panorama de la actividad artística del teatro Mariinskij*,²⁶ estuvo firmado bajo el seudónimo de *Igor' Glebov*, propuesto por el editor. El motivo del seudónimo se debía a que en esa época, Asaf'ev trabajaba como pianista acompañante del cuerpo de ballet del Teatro Mariinskij, y los primeros artículos de B. Asaf'ev se centraban principalmente en la crítica sobre la programación de los espectáculos de la Dirección de Teatros Imperiales. En su primer artículo, B. Asaf'ev escribe sobre el sistema de giras y abonados del teatro Mariinskij, y explica que este sistema condiciona la programación del teatro y limita la producción y escenificación de óperas rusas y de otros nuevos espectáculos.

«Y mientras tanto una serie de talentosas óperas rusas y extranjeras piden la escena. Que rico repertorio se podría formar si se tomaran en cuenta! ¿Porque no comúnmente se montan “Rusalka”, “El convidado de piedra”, “Chovanščina”, “Boris”? Finalmente y Čajkovskij tiene algo además que “Onegin” o “La dama de picas”, por lo menos “Iolanta”, “Čarodejka”, “Čerevički” (que siempre tienen éxito) — ¿por que no están esta óperas en el repertorio? ¿Y las óperas de Rachmaninov, de Arenskij? ¿“Oresteja” de Taneev? — porque prefieren a “Elektra”!»²⁷

Entre 1914 y 1916, B. Asaf'ev publicó una gran cantidad de artículos en la revista *Muzyka*, sobre la vida musical de los teatros y las salas de concierto de Sankt-Peterburg. Principalmente escribe sobre cuestiones del repertorio operístico, y sobre la crítica interpretativa y estilística. Su crítica se enfocaba fundamentalmente en la programación de los teatros de ópera. Así Boris Asaf'ev pugna por la obra de los compositores rusos y se convierte en un propagandista de la misma.

B. Asaf'ev escribe sobre la obra de M. Glinka y los *kučkisti* (los compositores del grupo de los cinco). Sobre la obra de A. Borodin, escribe su artículo *El*

²⁶ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Obzor chudožestvennoj dejatel'nosti Mariinskogo teatra (sezon 1913/14) » *Muzyka* № 173, 1914, pp. 232-237; *Muzyka* № 174, pp. 251-256 (ahora en: ASAF'EV, B.: *Ob Opere. Izbrannye Stat'i*. Leningrad, «Muzyka» 1976/R 1985, pp. 75-83).

²⁷ *Ibid.*, p. 81

primer cuarto de la temporada en el Teatro Mariinskij (temporada 1913/14).²⁸

Sobre la obra de M. Musorgskij, Asaf'ev escribe en el Nº 1 de la serie llamada *El carrillón de Petrograd*, el artículo titulado: *El carrillón de Petrograd 1. Crónica de conciertos con anotaciones impresionistas sobre la obra de Ljadov, Musorgskij, Stravinskij, Prokof'ev y demás.*²⁹ Y un segundo artículo titulado: *Sobre la esencia romántica de la obra de Musorgskij.*³⁰

Sobre la obra de N. A. Rimskij-Korsakov, Asaf'ev escribe una serie de siete artículos en la revista *Muzyka*. Dos de éstos en los números 173 y 176 ya antes mencionados. El tercer artículo titulado: *"Blanca Nieves" en el drama musical.*³¹ El cuarto artículo *Al fin! (un ciclo de Korsakov).*³² El quinto artículo de la serie, *El carrillón de Petrograd Nº 5*, titulado: *Independientes e indiferentes.*³³ El sexto artículo sobre la ópera *"La Novia del Zar" de Rimskij-Korsakov.*³⁴ Y el último artículo, *"Blanca Nieves" de Rimskij-Korsakov en el Teatro Bol'shoj.*³⁵

Boris Asaf'ev escribe también sobre la obra de compositores rusos contemporáneos, como el artículo *Tres muertes*,³⁶ dedicado a la obra de tres compositores recientemente fallecidos, Ljadov, Taneev y Skrjabin. Sobre la obra de Sergej Prokof'ev, Asaf'ev escribe en la serie Nº 1, 3, 4 y 12 de *El carrillón de Petrograd*,³⁷ y sobre Igor' F. Stravinskij, en el Nº 1 de esta misma

²⁸ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Pervaja četvert sezona v Mariinskom teatra (sezon 1913/14)» *Muzyka* Nº 196, 1914, pp. 515-519.

²⁹ Ídem. «Petrogradskie kuranty. 1. Koncertnaja letopis' s impresionističeskimi zamečanjami o tvorčestve Ljadova, Musorgskogo, Stravinskogo, Prokof'eva i pročich» *Muzyka*. Nº 203, 1914, pp. 629-636.

³⁰ Ídem. «O romantičeskoj sušnosti tvorčestva Musorgskogo poputno o romantizme voobščee, vsë v predelach polemičeskogo otveta epigonu "peredvižničestva"» *Muzyka*. Nº 211, 1915, pp. 121-127.

³¹ Ídem. «"Sneguročka" v Muzykal'noj drame» *Muzyka*. Nº 197, pp. 538-541.

³² Ídem. «Nakonec-to! (Korsakovskij cikl)» *Muzyka*. Nº 201, pp. 596-597.

³³ Ídem. «Petrogradskie kuranty. 5. Nezavisimye i ravnodušnye» *Muzyka* Nº 214, 1915, pp. 172-177 (ahora en: [ASAF'EV, 1976a] pp. 83-86).

³⁴ Ídem. «"Carskaja Nevesta" Rimskogo-Korsakova» *Muzyka* Nº 246, 1916, pp. 120-123 (ahora en: [ASAF'EV, 1976a] pp. 178-181).

³⁵ Ídem. «"Sneguročka" Rimskogo-Korsakova v Bol'shom Teatre» *Muzyka*. Nº 251, 1916, pp. 203-204 (ahora en: [ASAF'EV, 1976a] pp. 166-168).

³⁶ Ídem. «Tri smerti» *Muzyka*, Nº 221, 1915, pp. 299-304.

³⁷ Ídem. «Petrogradskie kuranty. 1.» op. cit.; «Petrogradskij kurant. 3. O poslednem (6) simfoničeskom koncerte I. R. M. Obščestva i o nedeždach na lučšee buduščee,

— Continúa en la siguiente página —

serie.³⁸ De Nikolaj Mjaskovskij, Asaf'ev escribe "Alastor" de Mjaskovskij.³⁹ Y sobre la obra de Aleksandr D. Kastal'skij escribe, *Desde los "experimentos hacia nuevos logros. A propósito de la "restauración" musical de Kastal'skij*.⁴⁰

En marzo de 1916, paralelamente a la revista *Muzyka*, Boris Asaf'ev comienza a escribir en *El contemporáneo musical*, revista editada en S-Peterburg por el musicólogo Andrej Nikolaevič Rimskij-Korsakov, hijo del compositor Nikolaj Andreevič. Andrej N. estudió filosofía en Strabourg y Heidelberg. Desde 1918 a su muerte, trabajó en la biblioteca pública *Saltykov-Ščedrin* de Leningrad, continuando la catalogación de la vasta colección de manuscritos de música que iniciara V. V. Stasov. En 1938 concluye un catálogo definitivo de esta colección. Entre 1933 y 1946, Andrej Rimskij-Korsakov escribe un estudio en cinco volúmenes de la vida y obra de su padre, y edita la tercera, cuarta y quinta edición de *Letopis' moej muzykal'noj žizn'*.⁴¹

La revista *El contemporáneo musical* comenzó a publicarse en el otoño de 1915, y se editó hasta 1917 con 3 volúmenes al año. En el segundo número de su segundo volumen, Asaf'ev dedica un artículo a la memoria de su amigo, el escritor y crítico musical Vladimir V. Stasov, para el décimo aniversario de su muerte.⁴² En el octavo número, Asaf'ev escribe sobre la obra del compositor Sergej I. Taneev, el artículo titulado: *Romances de Sergej I. Taneev*.⁴³

En el suplemento *Chronika* de la misma revista, Asaf'ev reseña los conciertos

čemu zalogom da poslužit interesnaja programma etogo koncerta» *Muzyka*. № 208, 1915, pp. 71-75; «Petrogradskij kurant. 4. "Pro noviznu"; obsor proizvedenij, ispolnenych na IV i V večerach sovremennoj russkoj muzyki. "Skazki" Čerepnina i skazka ("po Andersen'u") o S. Prokof'ev, rasskazannaja im sami» *Muzyka* № 209, 1915, pp. 85-89; «Petrogradskij kurant. 12. Iz nedavno perežitogo (Sergej Prokof'ev)» *Muzyka* № 249, 1916, pp. 167-172.

³⁸ *Ídem* «Petrogradskie kuranty. 1.» op. cit., *Muzyka* № 203, 1914, pp. 629-636.

³⁹ *Ídem*. «"Alastor" Mjaskovskogo» *Muzyka*. № 198, 1914, pp. 547-554.

⁴⁰ *Ídem*. «Ot "opytov" k novym dostiženijam. Po povodu muzykal'nych restavracij Kastal'skogo» *Muzyka*. № 228, 1915, pp. 412-417.

⁴¹ Cfr. RAYSKIN, I. : «(3) Andrey Nikolayevich Rimsky-Korsakov» Grove; GRAČOV, P.: «Pamjati A. N. Rimskogo-Korsakova» *Sovetskaja Muzyka*. 1940, № 12, pp. 99-100.

⁴² GLEBOV, I. (Asaf'ev): «V. V. Stasov (Pamjatka)» *Muzykal'nye sovremennik*. № 2, 1916, pp. 5-9. (ahora en: [ASAF'EV, 1954b] pp. 273-275)

⁴³ *Ídem*. «Romansy S. I. Taneeva» *Muzykal'nyi sovremennik*. № 8, 1916, pp. 94-114.

de la Sociedad Musical Rusa RMO, y escribe sobre las puestas escénicas de las óperas de la Dirección de Teatros Imperiales.

Pero debido a serias diferencias con la redacción de *El contemporáneo musical*, la colaboración de Asaf'ev en la revista sólo se prolonga por un año. Su último artículo se tituló: *El teatro Mariinskij*.⁴⁴ La siguiente reseña de B. Asaf'ev del 14 de enero de 1917, sobre el ballet *Petruška* de I. Stravinskij, la segunda sinfonía de N. Mjaskovskij, y el primer concierto para piano de S. Prokof'ev, ya no fue recibida por la redacción. Asaf'ev escribe:

«La revista la dirigía el hijo de N. A. Rimskij-Korsakov, Andrej Nikolaevič, y bajo sus gustos estéticos...se determinó la dirección: de apoyar solamente aquello que fuera de un valor artístico ampliamente aceptado, para no arriesgar y no estar bajo sospecha de mal gusto. Yo sabía que con mis búsquedas, con mi curiosidad por abrirme camino hacia los nuevos fenómenos artísticos etc., — en una palabra, como un “bárbaro”, no tenía lugar en una revista tan bien educada.»⁴⁵

En septiembre de ese mismo año, B. Asaf'ev es invitado a participar en la revista *Voluntad rusa*. En ésta Asaf'ev publica su primer artículo titulado *El gallo de oro (Fábula en personajes de Rimskij-Korsakov)*,⁴⁶ además de una serie de artículos que fueron fundamentalmente reseñas y críticas de los espectáculos operísticos y de ballet en el Teatro Mariinskij, de los espectáculos de la compañía de ópera del Mariinskij en la sala del La Casa del Pueblo, y del Teatro de Drama Musical de la *Bol'šoj zal* del Conservatorio de S. Peterburg.⁴⁷

§

⁴⁴ *Ídem*. «Mariinskij teatr (fakty i sluchi)» *Chronika žurnala Muzykal'nye sovremennik*. № 16, 1917, pp. 1-7.

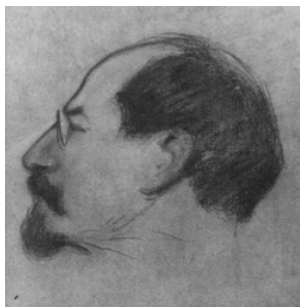
⁴⁵ *Ídem*. «Mysli i dumy» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1959, p. 63.

⁴⁶ *Ídem*. «Zolotoj petušok (Nebylica v licach Rimskogo-Korsakova)» *Ruskaja volja*. ot 12. IX. 1917.

⁴⁷ Cfr. [ORLOVA, 1964] pp. 20-22, 36-41; [ORLOVA, 1984b] pp. 71-75, 81-82; [ASAF'EV, 1974a] p. 33.

Los Primeros Años Posrevolucionarios (1917-1922)

La revolución de Octubre estratificó a la intelectualidad rusa. Muchos de los intelectuales no aceptaron la revolución y emigraron a Europa y a los Estados Unidos de Norteamérica. Otros simplemente huyeron de las dificultades económicas de la guerra civil después de la revolución. El nuevo gobierno comenzó a tomar control de las instituciones artísticas inmediatamente después de la revolución. Los bolševiki necesitaban no solamente educar a la gran masa de trabajadores y campesinos, sino también su adoctrinamiento bajo los principios del marxismo; tarea que se podría llevar a cabo más fácilmente por medio del arte.



El 8 de noviembre de 1917 toma posesión de *Narkompros*,⁴⁸ Anatolij Vasil'evič Lunačarskij. Siendo un hombre educado y de una amplia cultura, A. V. Lunačarskij jugó un papel crucial de mediación entre la frecuente hostilidad y desconfianza de los líderes bolševiki, y las organizaciones proletarias hacia la *intelligencija* rusa, y particularmente hacia la intelectualidad artística. Esta mediación, la llevó a cabo A. Lunačarskij hasta su renuncia al cargo de comisario de cultura, en 1929.

Boris Vladimirovič Asaf'ev fue uno de aquellos intelectuales, que a pesar de no ser un revolucionario, acepta la revolución y se integra a la construcción de la nueva cultura soviética. Para Asaf'ev la revolución se convierte en una oportunidad de creación y libertad, que desafortunadamente duraría tan sólo poco más de una década. De ser un konzertmeister del cuerpo de ballet en el Teatro Imperial *Mariinskij*, B. Asaf'ev pasó a ser un dirigente de la cultura musical de Petrograd. Una de las principales tareas de la cultura en la nueva sociedad revolucionaria, era el acceso de la clase trabajadora a los valores culturales, e interesar al pueblo de ser partícipe en la actividad de la creación

⁴⁸ Narodnyj komissariat po prosveščeniija [Comisariato Popular para la Educación]

artística. Precisamente en la tarea de elevar la cultura musical del pueblo a través de una ilustración masiva, y en la actividad propagandística en todas sus diferentes formas, ocuparon los primeros años posrevolucionarios de Boris V. Asaf'ev.

En la primavera de 1917, Asaf'ev es invitado por M. Gor'kij a participar en la revista *Nueva vida*, comenzando con un artículo titulado: *Camino hacia la alegría*.⁴⁹ Al año siguiente en octubre de 1918, Asaf'ev es invitado a la revista *Vida del arte*, publicación de la sección de teatro y espectáculos de *Narkompros* para la educación del pueblo. El 30 de octubre escribe su primer artículo titulado: *Sinopsis*.⁵⁰ Sólo en el transcurso de los dos primeros años de colaboración en estas dos publicaciones, B. Asaf'ev escribió más de 50 artículos sobre los diferentes aspectos de la vida musical de Petrograd.

El Comisariato Popular para la Educación (*Narkompros*) fue organizado en varias secciones. En 1918 se crea la sección de música, *Muzo* (*Muzykal'noe otdel'*). Al frente de esta sección, Anatolij Lunačarskij nombra al compositor Artur V. Lourié, quien abandonó sus estudios formales del Conservatorio de S-Peterburg para experimentar con el impresionismo y las técnicas atonales proto-serialistas. Lourié fue influenciado por las ideas de los futuristas de S-Peterburg, con quienes estuvo asociado. Participó en 1914 en la edición del libro *My i zapad* (nosotros y occidente), respuesta a F. Marinetti de los futurista de S-Peterburg. En 1921 Artur Lourié abandona *Muzo* para emigrar a Berlín, dejando a Boris Asaf'ev al frente. En 1924, por invitación de I. Stravinskij, A. Lourié viaja a París. Finalmente en 1941 emigra a EUA.⁵¹

En diciembre de 1919, la sección de música (*Muzo*) publica su anuario titulado: *Situación sobre la sección musical del Comisariato para la Educación del*

⁴⁹ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Put' k radost (O namečajuščemsja v ruskoj muzyke novom puti razvitija)» *Novaja žizn'* ot 26. VII 1917.

⁵⁰ *Ídem*. «Vmesto obzora (Zatiše v muzykal'noj žizni. Neobchodimost' i vozmožnost' eë oživlenija)» *Žizn' iskusstva* ot 31. X 1918 g.

⁵¹ Cfr. CAMAJANI, G.: «Lourié, Arthur Vincent» Grove; NEST'EV, I.: «Iz istorii ruskogo muzykal'nogo avangarda. Stat'ja pervaja» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1991, pp. 75-87.

Pueblo de 1919.⁵² En este se explicaba que *Muzo* es el órgano que organiza, regula y dirige la vida musical de todo el país. De 1918 a 1921, B. Asaf'ev es miembro colegiado de *Muzo* del Narkompros. Su tarea consistió en llevar la música a la masa de trabajadores y promover conciertos a escala sin precedentes. *Muzo* también controlaba la programación de los teatros de ópera y las programaciones de conciertos. Otra de las atribuciones de *Muzo* fue la de llevar la educación musical gratuita a todas las escuelas. Como ejemplo podemos citar la disposición del 20 de octubre de 1918, publicada en el № 135 de la revista *Comuna del norte*. En este se dice:

DISPOSICIÓN OBLIGATORIA DE LA SECCIÓN DE MÚSICA DE NARCOMPROS
SOBRE LA EDUCACIÓN GRATUITA EN LAS ESCUELAS REGIONALES POPULARES⁵³

20 de octubre de 1918.

En base al decreto sobre la educación gratuita en las escuelas de todos los grados en la presente se declara, que la educación en las escuelas de educación musical regionales populares es gratuita para todos los estudiantes.



El 16 de agosto de 1919, B. Asaf'ev comienza a escribir los comentarios explicativos en los programas de mano de los conciertos sinfónicos de la Filarmonía Estatal, y del Teatro Académico de Ópera y Ballet de Petrograd. En éstos, B. Asaf'ev escribe pequeñas monografías de los compositores rusos y europeos, y sobre sus obras.

Con el deseo de popularizar el arte musical y hacerlo más accesible a la amplia masa de trabajadores, la editorial de la sección musical del Narkompros, publica en 1919 la *Guía de conciertos. Diccionario de los más*

⁵² Cfr. «Položenie o muzykal'nom otdele narodnogo komissariata po proveščeniju na 1919.» en: *Kalendar'-spravočnik. Muzykal'nogo otdela Narkomprosa na 1919 g.* Pr. — M., 1919. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 33-35.

⁵³ «Objazatel'noe postanavljenje muzykal'nogo otdela Narcomprosa o besplatnom obučenii v rajonnyh narodnyh školach. 20 octjabrja 1918 g.» *Severnaja kommuna*. № 135, 20 x, 1918. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] p. 98.

esenciales términos músico-técnicos,⁵⁴ de B. Asaf'ev, en los cuales se redactada en orden alfabético la explicación de los diferentes términos musicales.

Así, B. Asaf'ev comienza una de las épocas más fructíferas de su vida. Los primeros años de la revolución significaron un enorme impulso para su desarrollo propio como musicólogo, crítico de arte y pedagogo. Solamente en la primera década de la revolución, Boris Asaf'ev producirá más de quinientas cincuenta obras literarias. Desde breves reseñas de concierto, hasta sus grandes obras teóricas, como *La Forma Musical como Proceso* y *El Libro sobre Stravinskij*.⁵⁵

Los Estudios Sinfónicos

Una de las obras más importantes de Boris V. Asaf'ev de los años veintes, son los *Estudios sinfónicos*.⁵⁶ Obra escrita en 1921 y publicada por la Editorial Estatal *Filarmonija* de Petrograd en 1922. Durante ese mismo año se publican nueve artículos de B. Asaf'ev en otra versión de los estudios sinfónicos titulados, *Cartas sobre la ópera y el ballet ruso*,⁵⁷ en la revista semanal de la Academia Estatal de Teatros de Petrograd. Cada *Carta-artículo* correspondía a

⁵⁴ GLEBOV, I. (Asaf'ev): *Putevoditel' po koncertam*. Vyp. 1. Pb., MUZO NKP, 1919 (ahora en: ASAF'EV, B. *Putevoditel' po koncertam*. M. Sovetskij Kompozitor, 1978)

⁵⁵ Cfr. [ASAF'EV, 1974b] pp. 200, 254-255; [ORLOVA, 1984b] pp. 91-93; [ORLOVA, 1964] pp. 48-51, 68-80.

⁵⁶ GLEBOV, I. (Asaf'ev): *Simfoničeskie etjudy*. Pb. Gos. filarmonija, 1922; Parcialmente publicado en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 344-347, [ASAF'EV, 1954a] pp. 169-175, 327-328, y [ASAF'EV, 1954b] pp. 281-290 (ahora en: [ASAF'EV, 1970]).

⁵⁷ *Ídem. Pis'ma o ruskij opere i balete*: pis'mo 1-e «Rusland y Ljudmila» Ežened. petr. gos. akad. teatrov, № 3, 1922, pp. 23-28 (ahora en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 333-338; [ASAF'EV, 1976a] pp. 104-107); pis'mo 2-e «Chovanščina» № 4, pp. 38-43 (ahora en: [ASAF'EV, 1976a] pp. 141-148); pis'mo 3-e «Spjaščaja krasavica» № 5, pp. 28-36 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 175-180); pis'mo 4-e «Knjaz' Igor'» № 6, pp. 31-37 (ahora en: [ASAF'EV, 1954b] (fragmenty) pp. 276-281; [ASAF'EV, 1976a] pp. 150-158); pis'mo 5-e «Rusalka» № 7, pp. 22-29 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] (fragmenty) pp. 318-320; [ASAF'EV, 1976a] pp.114-119); pis'mo 6-e «Balety Glazunova» № 9, pp. 30-39 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] (fragmenty) pp. 320-327); pis'mo 7-e «Skazanie o nevidnom grade Kiteže» № 10, pp. 12-16; pis'mo 8-e «Eščë o "Kiteže"» № 12, pp. 25-29 (ahora en: [ASAF'EV, 1976a] pp. 191-197); pis'mo 9-e «Pamjatka o "Ruslane"» № 13, pp. 32-37, (ahora en: [ASAF'EV, 1952a, 1954a, 1954b]).

una obra: La primera carta se dedica a la ópera de Glinka *Ruslan i Ljudmila*; la segunda a la ópera de Musorgskij *Chovanščina*; la tercera carta al ballet de Čajkovskij *La bella durmiente*; la cuarta carta a la ópera de Borodin *El príncipe Igor'*; la quinta carta a la ópera *Rusalka* de Dargomyžskij; la sexta carta se dedica a los ballet(s) de Glazunov; la séptima y octava cartas sobre la ópera de Rimskij-Korsakov *Leyenda sobre la ciudad invisible de Kitež*; y la novena y última carta titulada *Indicaciones sobre Ruslan*.



El principal objetivo de los *Estudios sinfónicos* era la investigación de la ópera rusa. En estos ensayos se realiza un análisis del lenguaje y el estilo musical desde una perspectiva psicológica e ideo-estética de la obra, es decir, fundamentado en la unidad de la forma y el contenido de la obra musical. El libro contiene 19 estudios. El primer estudio *La liturgia eslava a Eros*, está dedicado a la ópera *Rusland i Ljudmila* de M. Glinka. El segundo estudio, titulado: *Intermezzo I*, trata sobre las óperas: *El convidado de piedra* de A. Dargomyžskij; y, *El Príncipe Igor'* de A. Borodin. Del estudio № 3 al № 12 están dedicados a la obra operística de Nikolaj Rimskij-Korsakov: *La Doncella de Pskov*; *Noche de mayo*; *Blanca nieves*; *Encantamiento*; *Mlada*; *Kaščej el inmortal*; *La noche de navidad*; *Sadko y los cuentos del Sultán*; *Leyenda sobre la ciudad invisible Kitež*; y *El gallo de oro*. En el estudio № 13, titulado: *Intermezzo II*, se expone el significado de la obra del crítico ruso del siglo XIX, Aleksandr N. Serov. Dos grandes estudios están dedicados a las óperas de Petr Il'ič Čajkovskij: *Las óperas de Čajkovskij*; y, *La dama de picas*. El estudio № 16 contiene una característica de la obra de M. Musorgskij. El estudio № 17, titulado: *Intermezzo III*, se hace una característica de los ballet(s) de Čajkovskij y Glazunov. El estudio № 18 está dedicado a I. Stravinskij y sus primeros ballet(s): *L'oiseau de feu*; y, *Le sacre du printemps*. El último estudio, titulado: *Vmesto finala*, contiene explicaciones sobre el libro mismo.

Dos Ensayos Sobre Petr Il'ič Čajkovskij. Poesía y Música



En ese mismo año, junto con los *Estudios sinfónicos*, se editaron dos obras sobre la vida y obra de P. Čajkovskij: *La obra instrumental de P. I. Čajkovskij*, y *Petr Il'ič Čajkovskij. Su vida y obra*.⁵⁸ El primer libro se enfoca en la cuestión del *sinfonismo*, concepto que desarrolla y expone Asaf'ev como

el camino del desarrollo de la música instrumental en el arte musical profesional. La obra está dividida en seis capítulos que son: I. *Sobre el sinfonismo*; II *El sinfonismo de Čajkovskij*; III *Los poemas sinfónicos de Čajkovskij*; IV *La suites*; V *El estilo del concierto de Čajkovskij*; y VI *El estilo de cámara de Čajkovskij*. En el primer capítulo *Sobre el sinfonismo*, Asaf'ev realiza un análisis del sentido formal, estilístico y psicológico de la música, como uno de los problemas más complejos del sinfonismo. Asaf'ev nos dice:

«Y así, el sinfonismo se percibe como un aumento de la energía sonora en el momento de fijación de algo en la conciencia en su esfera sonora. Partiendo de la naturaleza temporal de la música — de su prolongación, su tensión (los signos objetivos del estado sonoro) y su psicologismo (propiamente de la psique), es decir, el paso de cada idea sonora a través del prisma de la sensación vivida y grabada en la vida espiritual y conciente, se puede afirmar que: el sinfonismo esta presente ahí, en donde constantemente se sustenta la suprema fórmula clarificada del dinamismo musical.»⁵⁹

Para Asaf'ev, el sinfonismo resulta ser el incesante torrente musical de la conciencia, cuando ningún elemento es independiente de los demás, y cuando intuitivamente se contempla y se comprende el torrente musical como un todo, en el proceso de las reacciones sonoras de la existencia creativo-musical.

⁵⁸ GLEBOV, I. (Asaf'ev): *Instrumental'noe tvorčestvo P. I. Čajkovskogo*. Pg., Gos. filarmonija, 1922. (ahora en: [ASAF'EV, 1972] pp. 234-290); *Petr Il'ič Čajkovskij. Ego žizn' i tvorčestvo*. Pg. «Mysl'». 1922.

⁵⁹ *Ídem. Instrumental'noe tvorčestvo P. I. Čajkovskogo*. op. cit., p. 237.

En el siguiente capítulo, Asaf'ev hace un análisis del sinfonismo en la obra de Čajkovskij, el cual es caracterizado en tres periodos. El primer periodo del sinfonismo en Čajkovskij es descrito por Asaf'ev como la energía creativa, que contiene una reserva colosal de material no utilizado y que se caracteriza por su énfasis explosivo en la expresividad. Su rasgo característico es la no correspondencia entre el material y el esquema. El segundo periodo es caracterizado por su base inestable psicológica. Ya sea por su explosividad emocional, o por su énfasis en la organización de las ideas, ya sea en la reafirmación de la voluntad, o en la casi religiosa y pasiva contemplación, etc. Todo este periodo es de construcción y correspondencia en la relación de la distribución del material. Finalmente, el tercer periodo es el del florecimiento del sinfonismo en Čajkovskij. El de mayor dramatismo en toda su profundidad. El del incesante torrente sonoro de la conciencia, de la lógica en la construcción, y del desarrollo de la presión psíquica. Por último el laconismo en su lenguaje. La subordinación de los esquemas externos a la fuerza interna de la expresión, en una clara concepción plástica y de alternación rítmica de los flujos y reflujos, ascensos y descensos de la tensión psíquica. Más adelante, y en los restantes capítulos del libro, Asaf'ev realiza un análisis particular de cada una de las obras de Čajkovskij. Las seis sinfonías, los poemas sinfónicos, las suites de ballet y los ciclos de obras instrumentales, los conciertos y la música de cámara. El segundo libro es una monografía del compositor.

Otras monografías de compositores rusos y europeos fueron escritas por Asaf'ev en el transcurso de 1921 a 1922, que se editaron en los anexos a las notas a los programas de los conciertos sinfónicos de la Filarmonía Estatal de Petrograd. Entre éstas, la monografía de F. Liszt,⁶⁰ y otras monografías de compositores rusos y europeos como: A. Skrjabin;⁶¹ G. Mahler;⁶² E. Grieg;⁶³

⁶⁰ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Franz Liszt (1811-1886)» Priloženie k programme simfonič. koncertov 5 i 9 VII 1921. Pr., Gos. Filarmonija, 1921, pp. 4-7.

⁶¹ *Ídem.* Skrjabin. Opyt charakteristiki. Pg., «Svetozar», 1921.

⁶² *Ídem.* «Mahler (1860-1911)» Priloženie k programme simfonič. koncertov 29 XI, 6,
Continúa en la siguiente página

A. Glazunov,⁶⁴ etc.

Otro de los aspectos relacionados con la obra de Boris V. Asaf'ev, es su interés en estos años por la interrelación del lenguaje oral y el musical, entre la música y la poesía. Esta cuestión Asaf'ev la analiza desde distintos aspectos. Se interesa por el origen musical en la misma poesía, por las formas poéticas como estímulo de la creación musical, y por lo que hay de común entre la poesía y la música, ambos artes relacionados con la entonación.

En 1921 B. Asaf'ev escribe, *Dante i muzyka. 1321-1921*.⁶⁵ Y en febrero de 1922 publica la obra titulada: *En los orígenes de la vida. En memoria de Puškin*.⁶⁶ En el primero de estos dos artículos, B. Asaf'ev analiza la obra poética de Dante A. *La divina comedia*. El artículo está estructurado en 3 partes. 1. *La música de "La divina comedia"*; 2. *La poesía de Dante en la música*; y 3. *Dante y los compositores rusos*.



Dante i Muzyka

Esta obra fue publicada por primera vez en el anexo al programa del concierto sinfónico del 14 de noviembre de 1921, dedicado a la memoria de Dante A. El segundo artículo está dedicado a la obra poética de Aleksandr S. Puškin. En estas dos obras B. Asaf'ev observa un principio musical, y explica la presencia de imágenes musicales surgidas en la asociación con las imágenes de la sonoridad oral.⁶⁷

§

13 i 20. XII 1922. Pr., Gos. Filarmonija, 1922, pp. 6-11 (ahora en: [ASAF'EV, 1967] pp. 55-62)

⁶³ Ídem. «Grieg» Priloženie k programme simfonič. koncertov 8. I. 1922. Pr., Gos. Filarmonija, 1922, pp. 7-12 (ahora en: ASAF'EV, 1967] pp. 47-52)

⁶⁴ Ídem. «Glazunov» Priloženie k programme simfonič. koncertov 29 XI, 6, 13 i 20. XII 1922. Pr., Gos. Filarmonija, 1922, pp. 12-18.

⁶⁵ Ídem. «Dante i muzyka» en: *Dante Alighieri. 1321-1921*. Pg., Gos. filarmonija, 1921, pp. 3-50.

⁶⁶ Ídem. «U istokov žizn'. Pamjati Puškina» en: «*Orfej*» *Knigi o muzyke*, kn. 1. Pb., 1922, pp. 7-34.

⁶⁷ Cfr. [ORLOVA, 1964] pp. 90-112, 115-124; [ORLOVA, 1984b] pp. 142-149.

La Cultura Musical Soviética (1924-1926)

Al inicio de la década de los años veintes, en Petrograd se habían formado dos asociaciones musicales, que por su propia naturaleza eran antagónicas. Una de éstas era la Asociación de Música Contemporánea ASM, de la cual Boris Asaf'ev fue uno de sus más destacados representantes y activistas. La otra era la Asociación Rusa de Músicos Proletarios RAPM.

La ASM era la sección nacional rusa de la *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM). Esta Asociación fue fundada en Viena el 11 de agosto de 1922, al concluir el *Internationale Salzburg Kammermusikaufführungen*. Este festival de música de cámara contemporánea formaba parte del festival de música de Salzburg, organizado por Rudolf Réti. Más de 20 compositores estuvieron presentes en la fundación de la asociación (IGNM), entre ellos: A. Webern; P. Hindemith; B. Bartók; Z. Kodály; A. Honegger; D. Milhaud, etc.

La IGNM era un medio de promoción de la música contemporánea, eliminando las barreras nacionales y los intereses personales, sin tomar en cuenta las tendencias estéticas, la nacionalidad, la raza, la religión o los puntos de vista políticos del compositor. Estos objetivos serían observados a través de un festival anual de música en los diferentes países participantes. El primer festival se realizó en 1923 en Viena, limitándose a la música de cámara. El segundo festival se realizó en Praha en 1924. En este festival Rusia participó por primera vez, con el estreno del concierto para violín de S. Prokof'ev.⁶⁸ El tercer festival de 1925 se realizó en Venecia. En este se estrenaron las sonatas para piano de Igor' Stravinskij y Samuil Feinberg.⁶⁹ Cada país era representado por una sección, sin embargo, hasta antes de la segunda guerra mundial, la Unión Soviética, Suecia, Checoslovaquia y España, mantenían dos secciones por motivos geográficos o culturales. En el

⁶⁸ EVANS, E.: «The Prague Festival» *The Musical Times*, Vol. 65, Nº 977 (Jul. 1, 1924), pp. 611-612.

⁶⁹ EVANS, E.: «Venice Festival» *The Musical Times*, Vol. 66, Nº 992 (Oct. 1, 1925), pp. 920-922.

caso de la Unión Soviética, las dos secciones se repartían entre Moscú y Leningrad.

La primera presidencia de la IGNM (ISCM - *Internacional Society for Contemporary Music*) la ocupó el musicólogo inglés E. J. Dent, profesor de música en la Universidad de Cambridge, de 1926 a 1941. E. Dent se ocupó de la presidencia del festival por 16 años, de 1922 a 1938. Sus escritos comprenden estudios de: *Alessandro Scarlatti* (1905); *Mozart's operas* (1913); música inglesa del siglo XVII. *Foundations of English Opera* (1928). E. Dent fue amigo y biógrafo de F. Busoni. Editó *Dido and Aeneas* y *The Beggar's Opera*. En 1945 escribe, *A Theatre for Everybody*. En 1949 escribe *Music Today*, sobre la historia de la ISCM.⁷⁰ Desde sus inicios, la ISCM mantuvo un conflicto interno entre aquellos países que querían exclusivamente promover la música *avant-garde* (entre éstos Alemania hasta 1933, y Austria y Checoslovaquia hasta 1938), y los países que consideraban cualquier música contemporánea digna del interés social (Francia, Gran Bretaña y USA).⁷¹

La sección de la ASM de Moscú fue fundada en 1924 por el compositor y musicólogo Leonid L. Sabaneev, y el escritor y crítico musical, Vladimir V. Deržanovskij (v. *supra*, p. 54). L. Sabaneev fue discípulo S. Taneev en el Conservatorio Estatal de Moscú. Sus conocimientos matemáticos le permitieron probar distintos aspectos teóricos de la música: sobre la armonía; el ritmo; y las relaciones entre el color y el sonido. Fue fundador y director del Instituto de Ciencias Musicales de Moscú (1921-23). Durante los primeros años de la revolución, fue editor musical del diario *Pravda* y *Izvestija*, y presidente de la ASM de Moscú desde su fundación en 1924 hasta 1926, cuando abandona la Unión Soviética y emigra a Europa.⁷²

⁷⁰ Cfr. DEAN, W.: «Edward J. Dent: A Centenary Tribute» *Music & Letters*, Vol. 57, No 4. (Oct., 1976), pp. 353-361.

⁷¹ Cfr. HAEFELI, A.: «International Society for Contemporary Music» Grove; WELLESZ, E.: «E. J. Dent and the International Society for Contemporary Music» *MR.*, vii (1946), pp. 205-8; DANILEVIČ, L.: «"Sovremenničestvo"— oplot formalizma» *Sovetskaja Muzyka*. No 1 Janvar' 1949, pp. 71-78.

⁷² Cfr. MCALLISTER, R.: «Sabaneyev, Leonid Leonidovich» Grove.

En 1927, V. Deržanovskij dedica un artículo a la historia de la ASM titulado, *Asociación de Música Contemporánea*,⁷³ publicado en *Música contemporánea*, la revista de la Asociación. Deržanovskij afirma en este artículo que la ASM fue organizada por iniciativa de un grupo de músicos moscovitas de la Academia Rusa de Ciencia y Artes, y que forma parte de la *Internacional Society for Contemporary Music* ISCM. Entre los redactores de la revista se encontraba el mismo L. Sabaneev, V. Deržanovskij, y V. Beljaev.⁷⁴

En 1924 Boris Asaf'ev y Semën L. Ginzburg⁷⁵ crean la segunda sección rusa de la ASM en Leningrad, que promovió por vez primera en Rusia la puesta en escena de obras contemporáneas, tales como la ópera *Salomei* de Richard Strauss. En 1927 se escenifican en el *Malyj Opernyj Teatr* de Leningrad las óperas *Der Sprung über den Schatten*, y *Jonny spielt auf* de Ernst Krenek. Ese mismo año se monta en la escena del Teatro *Mariinskij* la ópera *Wozzeck*, de Alban Berg. En 1928 la *Narodnaja Chorovaja Akademija* de Leningrad representa las obras, *Svadebka (Les noces)* y *Oedipus rex* de I. Stravinskij.

Entre 1925 y 1928, B. Asaf'ev escribe varios artículos sobre las óperas puestas en la escena teatral de Leningrad, tanto de los compositores contemporáneos

⁷³ DERŽANOVSKIJ, V.: «Associacija Sovremennoj Muzyki» *Sovremennaya muzika*, № 23 (1927), pp. 3-7

⁷⁴ Víctor Michajlovič Beljaev (1888-1969) — etnomusicólogo y crítico musical ruso. Miembro del Council of the Society for Ethnomusicology, y pionero de la etnomusicología soviética. Discípulo de Glazunov, Ljadov y Vitol; se graduó del Conservatorio Estatal de S-Peterburg en 1914. En Moscú es electo a la Academia de Ciencias del Arte en 1922. Durante los años veintes fue un activo miembro y fundador de la *Asociación de Música Contemporánea* de Moscú, y junto con L. Sabaneev, edita la revista *Sovremennaja muzyka* (1924-29). En 1923 fue enviado por *Narkompros* al festival de música en Viena, y en 1924 a Praha, al festival de la ISCM. Fue profesor del Conservatorio de Moscú de 1938 a 1940 y de 1943 a 1959. Cfr. KELDIŠH, Y.: «Belyayev, Víktor Mikhaylovich» Grove; KRADER, B.: «Viktor Mikhailovich Beliaev», *EthM*, xii (1968), pp. 86-100.

⁷⁵ Semën L. Ginzburg (1901-1978) — historiador y musicólogo ruso. Discípulo de B. Asaf'ev en el Instituto de Historia de las Arte de Petrograd. Se gradúa en filología e historia por la Universidad de Petrograd en 1923. En 1925, junto con Asaf'ev, crean la facultad de musicología del Conservatorio Estatal de Leningrad. En 1935 inicia como docente, y de 1940 a 1962, como director del departamento de musicología. Fue un activo miembro de la ASM en Leningrad. Entre 1924 y 1927 editó, junto con B. Asaf'ev, seis ejemplares de la revista de la Asociación, titulada: *Novaja muzyka* [Música nueva]. Cfr. ORLOVA, Y.: «Ginzburg, Semyon L'vovich» Grove.

rusos, como de Europa occidental. En el diario *Krasnaja gazeta*, escribe el artículo *Cielo y tierra*,⁷⁶ sobre la ópera homónima del compositor ruso M. Steinberg,⁷⁷ escenificada por la compañía *Opernaja Studja* del Conservatorio de Leningrad. (v. *infra*, *Opernaja Studja*). En este mismo diario, Asaf'ev escribe sobre la ópera de S. Prokof'ev, *El amor de tres naranjas*.⁷⁸ Sobre la ópera *Der Sprung über den Schatten*, de Ernst Krenek, B. Asaf'ev escribe *El salto sobre la sombra*;⁷⁹ y, *Con motivo del espectáculo 'El salto sobre la sombra'*.⁸⁰

Sobre la ópera *Wozzeck* de A. Berg, B. Asaf'ev escribe otro artículo en *Krasnaja gazeta* titulado, *Wozzeck*.⁸¹ En la revista *La vida del arte*, Asaf'ev escribe un artículo sobre las óperas de A. Berg y E. Krenek, titulado: *Dos estrenos operísticos*.⁸² Y en la revista *Música contemporánea*, Asaf'ev escribe otro artículo similar, titulado: *Krenek y Berg como compositores de ópera*.⁸³

Al año siguiente, Asaf'ev escribe nuevamente en *Krasnaja gazeta*, un artículo sobre la ópera *Die Höhle von Salamanca*, del compositor austriaco Bernhard

⁷⁶ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Nebo i zemlja» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 6 aprilja 1925 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 291-292)

⁷⁷ Maksimilian Oseevič Steinberg (1883-1946) — compositor ruso. Se gradúa en 1907 de la U. de S-Peterburg. Discípulo de Rimskij-Korsakov, Ljadov y Glazunov. En 1908 se gradúa del Conservatorio de S-Peterburg, y en ese mismo año comienza como profesor del mismo. De 1917 a 1931 es decano de la facultad de composición, y de 1934 al 39 vise-rector del Conservatorio. Se le otorga el grado de Doctor Honoris Causa en 1943. Participó en la organización *Mir isskustva* y fue miembro de la ASM de Leningrad. A través de su relación con *Mir isskustva*, S. Djagilev presenta su ballet *Metamorfozy* de Ovidio, en Londres y París en 1914. Entre sus alumnos más distinguidos se encuentran: D. Šostakovič; y V. Ščerbačëv. Cfr. GNESIN, M.: «Maksimilian Steinberg» *Sovetskaja Muzyka*, 1946, № 12, pp. 29-36; ŠAPORIN, J.: «Moj konservatorskie učitelja» en: [TIGRANOV, 1987] pp. 65-68.

⁷⁸ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Ljubov' k trëm apel'sinam» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 17 febralja 1926 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 301-303)

⁷⁹ Ídem. «Pryžok čeres ten'» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 20 maja 1927 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 264-266)

⁸⁰ Ídem. «Po povodu spektaklja "Prižok čeres ten'"» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 24 maja 1927 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 266-267)

⁸¹ Ídem. «Wozzeck» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 15 ijunja 1927 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 277-279)

⁸² Ídem. «Dve opernye premery» *Žizn' iskusstva*, 24 maja 1927 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 272-276)

⁸³ Ídem. «Krenek i Berg kak opernye kompozitory» *Sovremennaja muzyka*, № 17-18, 1927 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 267-272)

Paumgartner (v. *infra*, *Opernaja Studja*), titulado: *La cueva de Salamanca*.⁸⁴

Desde el inicio de las actividades de la ASM, Asaf'ev dedica la mayor parte de su obra literaria a la crítica y propaganda de la obra de los compositores contemporáneos. En 1924 escribe en el № 2 de la revista *Cultura Musical*, el artículo titulado *Crisis de la música*,⁸⁵ que dedica a su trabajo propagandístico de la música contemporánea de occidente. En éste se refleja el conflicto entre las dos esferas del trabajo desarrollado por Asaf'ev en ese momento. Por un lado la propaganda de la música de los compositores contemporáneos, y por el otro, la tarea de hacer accesible al pueblo el arte musical. En este mismo año se editan dos números de la colección *Música Nueva*, dedicados a los conciertos del Instituto de Historia de las Artes de Leningrad (v. *infra*). En el primer fascículo, B. Asaf'ev escribe *Nueva Música (La música contemporánea alemana de "Schesterk")*.⁸⁶ En el segundo fascículo, el artículo *Nueva Música (Característica de la obra de F. Malipiero, A. Casella, B. Bartók, A. Schönberg, E. Krenek, P. Hindemith, A. Honegger)*.⁸⁷

En este segundo fascículo, B. Asaf'ev caracteriza al pensamiento y la creatividad de los compositores de Europa occidental como un gran avance, una renovación en el arte, una revolución en la evolución de la música. Ante nosotros, afirma Asaf'ev, se tiene un aspecto característico del renacimiento, con sus signos específicos de refinada estilización, racionalidad, y pletórico de vivencias pasionales. Fenómeno que ha recibido su mejor determinación en el concepto del *Rinascimento*. B. Asaf'ev comienza con la descripción de la obra del compositor veneciano Francesco Malipiero, a quien describe como

⁸⁴ *Ídem*. «Salamanca peščera» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 26 aprolja 1928 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 286-287)

⁸⁵ *Ídem*. «Krisis muzyki (nabroski nabljudatelja leningradskoj muzykal'noj dejstvitel'nosti)» *Muzykal'naja kul'tura*. № 2, 1924, pp. 99-120.

⁸⁶ *Ídem*. «Novaja muzyka (Sovremennaja nemeckaja muzyka, "Schesterk'a") *Novaja muzyka* 1. [K koncertam Gos. in-ta ist. isk. 18, 24 i 31. V 1924 g.] L., 1924, pp. 1-17

⁸⁷ *Ídem*. «Novaja muzyka (Kratkie charakteristiki tvorčestva F. Malipiero, A. Casella, B. Bartok'a, A. Schönberg'a, E. Krenek'a, P. Hindemith'a, A. Honegger'a)» *Novaja muzyka*, vyp. 2. [K koncertam Gos. in-ta ist. isk. 11, 18 i 25. XII 1924 g.] Leningr. Gos. Akad. filarmonija i Gos. in-t ist. isk., 1924, 16 p.

un gran restaurador y maestro del estilo, un gran artista veneciano que se caracteriza por sus obras sinfónico-escénicas y conciertos instrumentales. Al igual que F. Malipiero, Alfredo Casella es descrito por Asaf'ev como un compositor que tiende hacia el instrumentalismo. Pero en su forma exquisita de contemplación, A. Casella se inclina más hacia el impresionismo francés. Más adelante, B. Asaf'ev describe al compositor húngaro Bela Bartók, como una figura interesante en el sentido de una combinación no siempre unida de elementos nacional-etnográficos, con los métodos de la técnica contemporánea de la composición, y las influencias de la cultura citadina. A continuación, B. Asaf'ev analiza la obra del compositor austriaco Arnold Schönberg, que relaciona con fenómenos reformatorios que surgen de una evolución regular de sus antecesores. Su arte es de orden intelectual, un arte que se acerca hacia los complejos sistemas filosóficos. Asaf'ev describe:

«La obra de Schönberg es una especie de justificación de la música: una aspiración de liberarse del peso de las otras artes en ésta, y de la misma energía hacia la formación de los accesorios por parte de los medios constructivos. La naturaleza del sonido debe ser descubierto en el material sonoro propio y presente de las formas de vida, como esto ocurre en el mundo orgánico, y no en embutirlo forzosamente en los esquemas tomados.»⁸⁸

B. Asaf'ev continúa en este artículo caracterizando y contrastando las obras de E. Krenek, P. Hindemith, A. Honegger, I. Stravinskij, D. Milhaud, Z. Kodály, C. Debussy, y F. Poulenc.

Tres años más tarde, la ASM comienza la edición sistemática de una nueva colección de artículos de *Novaja muzyka*. Sólo en 1927 se publicaron 6 tomos de esta colección en la editorial *Triton*. Cada tomo estuvo dedicado a un tema específico. El primer tomo se tituló: *Cinco años de nueva música*, dedicado a la historia de la ASM, con un artículo de Asaf'ev titulado: *Desde la "nueva música" hacia una nueva visión musical*.⁸⁹ Asaf'ev inicia este artículo afirmando

⁸⁸ *Ibíd.*, pp. 5-6.

⁸⁹ *Ídem.* «Ot "novoju muzyki" k novomu muzykal'nomu mirovozzreniju» en: GLEBOV, I., ed. *Pjat let novoju muzyki. Novaja Muzyka I*, Leningrad, Triton, 1927. pp. 20-28.

que un rasgo característico de los últimos cinco años de la cultura musical de Leningrad, ha sido mostrar y asimilar las tendencias fundamentales y más importantes de las conquistas creativas de la música occidental de las últimas décadas. Como ejemplo, cita las obras más representativas interpretadas en Leningrad en los últimos años: *Svadebka* (*Les noces*) de I. Stravinskij; *Wozzek* de A. Berg; y *El amor de tres naranjas* de S. Prokof'ev.

El segundo tomo de esta serie estuvo dedicado a la obra de Ernst Krenek, titulado: *Ernst Krenek y su ópera "Der Sprung über den Schatten"*. En su artículo *El salto sobre la sombra*,⁹⁰ Asaf'ev describe a Ernst Krenek como un talentoso y fuerte compositor. Con un estilo y personalidad propios, que sabe decir su nueva palabra, y decirlo de manera nueva.



Su ópera, continúa Asaf'ev, está escrita en un lenguaje musical poco común, con una brillante y provocante sátira, que incluso es capaz de espantar a aquellos de gusto "pequeño burgués". *El salto sobre la sombra*, es una ópera cómica en

tres actos y diez escenas, en variados caracteres que contrastan mutuamente. E. Krenek utiliza la vieja forma italiana de la opera-buffa y los esquemas constructivos del Singspiel mozartiano.

En el tercer tomo de *Novaja muzyka*, Asaf'ev escribe, *La Instrumentación Contemporánea y la Cultura de Ensamble*,⁹¹ en el que realiza un análisis de la instrumentación en la música contemporánea. Asaf'ev escribe:

«El rasgo más característico del instrumentalismo contemporáneo considero que es su diversidad, y fundamentalmente su tendencia hacia la economía de la constitución de la orquesta. Su diversidad se refleja en el extremo número de obras escritas para las más diversas combinaciones de instrumentos. El límite entre la música sinfónica y de cámara, en el sentido tradicional de este

⁹⁰ Ídem. «Pryžok čerez ten'» en: GLEBOV, I., ed. *Ernst Krenek i ego opera "Pryžok čerez ten"*. *Novaja Muzyka II*, Leningrad, Triton, 1927, pp. 14-22.

⁹¹ Ídem. «Sovremennyj instrumentalizm i kul'tura ansamblja» en: GLEBOV, I., ed. *Sovremennyj instrumentalizm*. *Novaja Muzyka III*, Leningrad, Triton, 1927, pp. 5-9.

concepto, casi se ha borrado. Es difícil decir en dónde comienza la zona de ensamble instrumental de cámara, y en dónde termina la esfera orquestal.»⁹²

En el cuarto tomo de la serie, dedicado a la ópera de Alban Berg, B. Asaf'ev describe a *La música de Wozzeck*,⁹³ como una ópera racionalmente muy bien justificada, ya que su construcción contemporánea de arte urbanístico, es una síntesis de varias tendencias. Según Asaf'ev:

«La orquesta de “Wozzeck” es una nueva formación, surgida de una compleja síntesis de varias tendencias. Por una parte de la sonoridad masiva wagneriana disuelta en el tejido schönbergiano; y por la otra, la influencia del instrumentalismo impresionista francés, y finalmente, el enorme significado de los principios del estilo lineal-sinfónico, que vienen de la experiencia emergente contemporánea de los ensambles de la orquesta de cámara.»⁹⁴



Más adelante Asaf'ev analiza la dramaturgia en *Wozzeck*, afirmando que ésta no conoce el canto, la cantinela. En *Wozzeck* — afirma Asaf'ev, — la naturaleza le es ajena e incomprensible, contraria y terrible. Así es como suena esta música cuando en la ópera se representa a la naturaleza, fuera de la ciudad, ajena a la cultura urbanística.

«Andrés, el conocido de Wozzeck, encontrándose cara a cara con la naturaleza, canta su canción, no como una revelación natural del sentimiento romántico, sino para expulsar el miedo y el horror. La naturaleza y la ciudad — es un profundo contraste en “Wozzeck”»⁹⁵

En el quinto tomo de la serie, titulado: *Octubre y la nueva música*, B. Asaf'ev escribe su artículo, *La música cotidiana después de Octubre*.⁹⁶ En éste Asaf'ev define el concepto de la “música cotidiana” (bytovaja), cuya idea básica es

⁹² *Ibid.*, p. 5.

⁹³ *Ídem.* «Muzyka Wozzeck'a» en: GLEBOV, I., ed. “Wozzeck” Alban'a Berg'a. *Novaja Muzyka IV*, Leningrad, Triton, 1927, pp. 29-39.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁶ *Ídem.* «Bytovaja muzyka posle Oktjabrja» en: GLEBOV, I., ed. *Oktjabr' i novaja muzyka. Novaja Muzyka V*, Leningrad, Triton, 1927, pp. 17-32.

sustituir las diferencias entre las categorías que se han ido dando en el desarrollo histórico de la música, ya que las categorías acostumbradas ya no definen con exactitud los fenómenos musicales contemporáneos. Asaf'ev afirma:

«Nosotros ahora decimos: la música de la ciudad y del pueblo, la música de los castillos y los palacios, la música de las calles. La vieja contraposición de lo popular y la música artística ha desaparecido definitivamente, por cuanto han cambiado la comprensión del concepto de “pueblo”, y porque sabemos que podemos hablar sobre los elementos artísticos en la música de las diferentes capas sociales, como también de los factores artísticos que determinan el valor estético de la obra musical, pero no es posible hacer del concepto de la música artística una categoría limitada, en este caso, en contraposición de otra categoría (tan inexacta) — como es el de la “música popular” .»⁹⁷



En el sexto y último tomo de la serie *Novaja muzyka*, titulado: *La obra de P. Hindemith*, Asaf'ev escribe los *Elementos estilísticos de Hindemith*.⁹⁸ En unas cuantas páginas, Asaf'ev caracteriza la obra de Hindemith como una de las más completas y

brillantes expresiones de la cultura musical alemana, con su gran tradición y sus profundas raíces basadas en la obra popular. Su música se expresa sin estilizaciones ni copias razonadas. Su música reúne una energía viva con la búsqueda creativa del artista, y el constante trabajo del maestro que intenta siempre la perfecta utilización de las cualidades del material sonoro dado.

«Es necesario buscar la causa de la sensación de totalidad y organicidad, de la sensación constante que se experimenta al contacto con la música de Hindemith, por un lado en la armónica fusión del talento y la experiencia, del instinto y la maestría, y por otra parte, en la asombrosa relación de su música con la precedente evolución de la música germana, pero no en su aspecto de sucesión pasiva, sino a través de una profunda y gradual selección de todo el

⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁸ *Ídem.* «Elementy stilja Hindemith'a» en: GLEBOV, I., ed. *Tvorčestvo P. Hindemith'a. Novaja Muzyka VI*, Leningrad, Triton, 1927, pp. 7-23.

material consonante, y disonante.»⁹⁹

De 1924 a 1928, B. Asaf'ev escribe en el diario vespertino *Krasnaja gazeta*, todas las reseñas de conciertos de música contemporánea de compositores de Europa occidental. Además de los escritos en los anexos de los programas de la Filarmonía Estatal de Leningrad, y de la serie de ensayos monográficos titulada: *Compositores contemporáneos. Biografías, características y análisis temáticos*, publicados entre 1926–1927. Entre estas monografías se destacan las de Alfredo Casella y Sergej Prokof'ev,¹⁰⁰ además del prólogo a la traducción del libro de A. Casella, titulado: *Politonalidad y atonalidad*.¹⁰¹

En la primera década de la revolución en Rusia, otras organizaciones musicales surgieron con una visión muy distinta sobre el papel que debería jugar la música en la nueva sociedad soviética. Una de estas organizaciones era la Asociación Rusa de Músicos Proletarios (RAPM), que llevó a cabo desde su formación en 1924, hasta su liquidación en 1932, una constante campaña de crítica en contra de las dos secciones de la ASM en Rusia. Sus críticas estaban dirigidas particularmente en contra de los intelectuales que ocupaban puestos de dirección en las instituciones culturales soviéticas.

En el caso de B. Asaf'ev, los ataques de la RAPM estaban dirigidos a su actividad como director de *Muzo* en *Narkompros*, y a su activo papel como promotor y director de la ASM en Leningrad. A su regreso del *Salzburger Festspielen* en 1928, Asaf'ev irónicamente fue acusado de formalismo por la RAPM, y las críticas se intensificaron aún más después de la publicación de sus obras, *El libro sobre Stravinakij* en 1929, y, *La forma musical como proceso*, publicada al año siguiente. Después de estas acusaciones, B. Asaf'ev renuncia a *Muzo*, e interrumpe drásticamente la publicación de sus artículos, para dedicarse por algunos años casi exclusivamente a la composición.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁰ *Ídem. Alfredo Casella*. Leningrad, Triton, 1927; *Ídem. Sergej Prokof'ev*. L., Triton, 1927

¹⁰¹ CASELLA, A.: *Politinal'nost' i atonal'nost'*. Per. I. Ginzburg, pod. red. i s predisloviem Igorja Glebova. Leningrad, Triton, 1926, (título original: «Tone-Problems of To-day» *The Musical Quarterly* Vol. 10, № 2 (Apr., 1924), pp. 159-171)

De 1928 a 1932, durante el primer plan quinquenal de rápida industrialización de la Unión Soviética, las críticas de la RAPM se intensifican. En este mismo periodo se produce un fenómeno social en el campo de la cultura, que varios investigadores han coincidido en calificar como, *La Revolución Cultural*.¹⁰² El resultado de todo este proceso político social, fue la resolución del Comité Central del Partido Comunista CK VKP(b), votada el 23 de abril de 1932, *Sobre la reconstrucción de las organizaciones artístico-literarias*.¹⁰³ A partir de esta resolución, fueron liquidados todos aquellos círculos y grupos de artistas, como la ASM y la RAPM, y se crean bajo el control del partido los llamados *Sojuzi*. Especie de sindicatos que reunían a todos los representantes de cada determinado campo artístico. Así surge el *Sojuz Sovetskich Kompozitorov, SSK* [Unión de Compositores Soviéticos], que jugaría un papel fundamental en la vida musical de la Unión Soviética.¹⁰⁴

Paradójicamente, con esta misma suerte corrieron las Asociaciones de la ISCM en Alemania, Italia y Japón. En noviembre de 1933, la sección alemana de la *Internationale Gesellschaft für Neue Musik* IGNM, fue prohibida por el gobierno Nazi alemán, formándose en 1934 una contra-organización llamada *Reichsmusikkammer*,¹⁰⁵ que sirvió para excluir al pueblo judíos y otras naciones de la vida musical alemana. Los más destacados musicólogos de origen judío se vieron obligados a abandonar Alemania. Entre ellos, Paul Bekker, Albert Einstein, y Curt Sachs. La *Reichsmusikkammer* estuvo presidida por el compositor Richard Strauss, y posteriormente por el musicólogo Peter Raabe. Le siguieron las secciones de la ISCM de Italia en 1939, y de Japón en 1941 (v. *infra*, cap. V, *Crisis de la Musicología de Europa Occidental*).

¹⁰² Cfr. FITZPATRICK, S.: «Cultural Revolution in Russia 1928-32» *Journal of Contemporary History*, Vol. 9, Nº 1. (Jan., 1974), pp. 33-52; NELSON, A.: «The Struggle for Proletarian Music: RAPM and the Cultural Revolution» *Slavic Review* 59, Nº 1 (Spring 2000), pp. 101-132; DAVID-FOX, M.: «What Is Cultural Revolution?» *Russian Review*, Vol. 58, Nº 2 (Apr., 1999), pp. 181-201.

¹⁰³ Cfr. ČELJAPOV, N.: «Istoričeskaja godovščina» *Sovetskaja muzyka*. Nº 2, 1933, pp.1-4.

¹⁰⁴ Cfr. [ORLOVA, 1984b] pp. 180-183; [ORLOVA, 1964] pp. 136-160.

¹⁰⁵ Cfr. POTTER, P.: «Nazism»; «Reichsmusikkammer» Grove.

Instituto de Historia de las Artes



En 1919 Boris Vladimirovič Asaf'ev comienza a colaborar como profesor e investigador del Instituto de Historia de las Artes de Petrograd (G I I I). Este instituto fue fundado sobre la base de los cursos en historia del arte, iniciados en 1912 en el palacio del conde Valentin Zubov, ubicado en la plaza de San Isaak, en S-Peterburg. Al poco tiempo se establecieron los cursos de historia de la música. En 1916, el Ministerio de Educación Popular le otorga el estatus de Instituto de Educación Superior, definiéndolo como «...institución de estudios superiores particular para personas de ambos sexos con cursos de tres años de estudios.»¹⁰⁶

Al igual que otras instituciones de educación superior, el Instituto de Historia de las Artes se nacionalizó después de la revolución, y paso a depender de la dirección de *Narkompros*. Al inicio de 1919 el consejo del Instituto tomó la decisión de formar una facultad de historia de la música. En el otoño de ese mismo año, una comisión presidida por A. K. Glazunov, en ese entonces director del Conservatorio de Petrograd, eligió al cuerpo de profesores de la facultad. En ésta se establecieron nueve cátedras: tres de historia general de la música; tres de historia de la música rusa; una de acústica y psicología del sonido; otra de estética musical; y una más de teoría musical. De esta manera se establecía en Rusia el estudio formal de la musicología científica. La dirección de la facultad se le otorgó al lingüista y musicólogo de la Universidad de Petrograd, S. Bulič. Los profesores electos a las cátedras fueron: B. V. Asaf'ev; V. G. Karatygin; S. M. Ljapunov; A. V. Ossovskij; A. V. Preobraženskij, y M. O. Steinberg.¹⁰⁷

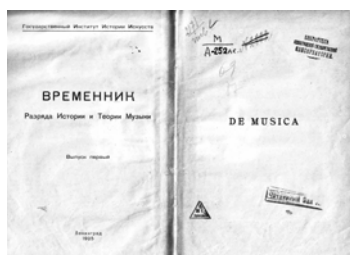
El 19 de febrero de 1920, la facultad de historia de la música inicia sus primeros cursos. Al poco tiempo la facultad es dirigida por B. V. Asaf'ev,

¹⁰⁶ «Kratkij otčët o dejatel'nosti Rossijskogo instituta istorii iskusstv» en: *Zadači i metody izučeniija iskusstv*. Pb., 1924, p. 174. Citado en: [VUL'FIUS, 1969] p. 214.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

quien ofrecía el curso de la música popular rusa. En la primavera de 1921, Asaf'ev elabora los programas para los cursos de etnomusicología y etnografía musical del Instituto. En estos programas, B. Asaf'ev define las dos fundamentales ramificaciones de la creación musical popular rusa. En primer lugar el canto llano y el recitativo popular (la salmodia), que Asaf'ev clasifica en: el canto ritual; el canto épico y clerical; el canto de lamentación; los cantos de gritos y de llamadas; y las canciones y danzas. En segundo lugar, la música instrumental popular rusa, que Asaf'ev caracteriza en: la improvisación; los cantos de danzas; y sus variaciones instrumentales. El curso se dividió en tres partes. La primera parte trataba sobre la Arqueología del canto popular ruso, es decir, el estudio histórico de la formación de las capas melódicas, condicionada por la pronunciación de los versos como un fenómeno orgánico. La segunda parte trata sobre la rítmica del canto popular ruso en relación con el estudio sobre el ritmo en general, y sobre el movimiento esencial en la música. La tercera parte trata sobre el problema de la forma musical del canto popular ruso, de su desarrollo en el tiempo y su crecimiento vivo, y no dentro de los esquemas *cristalizados* en el espacio.¹⁰⁸

El 7 de septiembre de 1921, el Comité Artístico Estatal de Petrograd le otorga al Instituto de Historia de las Artes un nuevo estatuto, que lo transformaba en una «...institución educativa, que tiene como objetivo el desarrollo de la ciencia de la historia de las artes por medio de trabajos de investigación.»¹⁰⁹



En ese mismo mes, en la asamblea del 21 de septiembre de la facultad de historia y teoría de la música del G I I I, B. Asaf'ev hace la lectura de su informe anual titulado *La musicología contemporánea rusa y sus tareas históricas*. En base a este informe,

¹⁰⁸ Cfr. «Programma kursa “Russkoe narodnoe muzykal’noe tvorčestvo” sostavlennaja B. V. Asaf’evym [1920 g.]» CMMK. 171.28.5354.1- 3. Autógrafo. Publicado en: [VUL’FIUS, 1969] pp. 285- 286.

¹⁰⁹ «Kratkij otčët o dejatel’nosti Rossijskogo instituta istorii iskusstv» op. cit., p. 235. Citado en: [VUL’FIUS, 1969] p. 215.

en 1925 se publica un artículo de Asaf'ev con el mismo título, en el № 2 de los *Anales del Centro de Historia y Teoría de la Música del Instituto de Historia de las Artes, De Musica*.¹¹⁰ Al año siguiente este mismo artículo se publica en la revista alemana *Melos* de Berlín.¹¹¹

Boris Asaf'ev señala en su artículo:

«Y así, la esencia del punto de vista actual del grupo de ideólogos del Centro, sobre el carácter y contenido de su trabajo científico, tiene su expresión en la fundamentación y en las conclusiones del método dialéctico, tanto en el campo histórico-sociológico, como en la esfera teórico-cognoscitiva (me refiero por supuesto a la música). Esta posición lógica surge de las tendencias anteriores predominantes en el Centro: el estudio de un material concreto; conclusiones basadas no sobre el juicio del gusto, sino en base a las observaciones sobre las alteraciones y los procesos de interrelación, y la relación de los elementos que constituyen el tejido sonoro dado; la completa ruptura con los métodos deductivos y las tesis estéticas racionalistas; el reconocimiento del principio de contraste (contradicción) en la fuerza moviente y formativa en el proceso dialéctico del desarrollo temático, y en la conformación de las formas musicales.»¹¹²

Más adelante, B. Asaf'ev señala sobre la necesidad de un serio estudio que permita establecer los fundamentos sociológicos de la música. Sobre la determinación del papel que juegan las relaciones productivas en la evolución musical. Sobre la dificultad en la investigación de la "forma" y el "contenido" en su relación con la expresión, que se revela en una compleja serie de correlaciones. Se plantea sobre la necesidad del montaje de un laboratorio de acústica; de un equipo de estudio etnográfico; y sobre la investigación de la musicología comparativa y de la organología.¹¹³

Los trabajos de investigación que realiza B. Asaf'ev en el Instituto a partir de

¹¹⁰ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Sovremennoe russkoe muzykoznanie i ego istoričeskie zadači.» *De Musica*. Vyp. 1, Leningrad, 1925, pp. 5-7.

¹¹¹ *Melos* (Berlín) 1926, V Jahrg. H. 6, März, S. 175-182. Citado en: [DMITRIEVOJ-MEJ] p. 313, № 438a.

¹¹² GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Sovremennoe russkoe muzykoznanie» op. cit., p. 6.

¹¹³ *Ibíd.*, pp. 6-10.

1921, se enfocaron inicialmente al estudio de la cultura musical rusa del siglo XVIII al XIX. Como resultado de estas mismas investigaciones, Asaf'ev escribe dos artículos, titulados: *Sobre la investigación de la música rusa del siglo XVIII y dos óperas de Bortnjanskij*;¹¹⁴ y, *En memoria de Kozlovskij*.¹¹⁵ Estos dos artículos tuvieron un significado fundamental en la revaloración de la cultura musical rusa del siglo XVIII, a la cual se le calificaba de una simple imitadora de la música de Europa. Los artículos sólo pudieron ser publicados hasta 1927 en el primer tomo de la publicación *Academia*, bajo el título: *La música y la vida musical en la vieja Rusia. Materiales e investigaciones*.

En marzo de 1922, el Centro de Historia y Teoría de la Música del Instituto crea un seminario permanente músico-filosófico, bajo la dirección de B. Asaf'ev. Posteriormente en 1924, el seminario se denomina Comité de musicología, que impartía los *Cursos Estatales del Instituto Ruso de Historia de las Artes*.¹¹⁶ El seminario consistía de seis cursos: 1. Curso general de historia de la música de Europa occidental; 2. Fundamentos científicos del arte musical; 3. Introducción a la etnografía musical; 4. Metodología de la historia de la música; 5. Sistemática del conocimiento teórico-musical; 6. Fundamentos de la composición musical.¹¹⁷

En base a los manuscritos redactados por R. I. Gruber,¹¹⁸ se editó en 1923 el

¹¹⁴ *Ídem*. «Ob issledovanii russkoj muzyki XVIII veka i dvuch operach Bortnjanskogo» en: *Muzyka i muzykal'nyj byt' staroj Rossii. Materialy i issledovanija*. Leningrad, Academia. 1927, pp. 7-29 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 25-34)

¹¹⁵ *Ídem*. «Pamjatka o Kozlovskom» en: *Muzyka i muzykal'nyj byt' staroj Rossii*. op. cit. pp. 117-122 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 35-38)

¹¹⁶ Cfr. [VUL'FIUS, 1969] pp. 215, 290-91.

¹¹⁷ Cfr. «Otčët razrjada istorii muzyki G I I I za 1922 god» GAORSS. 3289.4.1.11. ob. Citado en: [VUL'FIUS, 1969] p. 215.

¹¹⁸ Roman Il'ič Gruber (1895-1962) — Uno de los representantes de la primera generación de musicólogos soviéticos. Discípulo de V. Karatygin y B. Asaf'ev. Él mismo formó a muchos musicólogos. Entre ellos a Elena Michajlovna Orlova (1908-1985), autora de la primera biografía de B. Asaf'ev. Gruber es autor de muchos trabajos de investigación musicológica. Comenzó su carrera en 1922 en el Instituto de Historia de las Artes, bajo la dirección de B. Asaf'ev. Fue profesor de la facultad histórico-teórica del conservatorio de Leningrad. Cfr. KRJUKOV, A.: «E. Orlova. Chudožestvennaja kritika est' tvorčestvo» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1987, pp. 51-57; VUL'FIUS, P.: «Iz vospominanij o R. I. Grubere» en: [TIGRANOV, 1987] pp. 158-163.

primer volumen de la colección de artículos teóricos *De Musica*, del Comité de musicología del Instituto, publicada por la Filarmonía de Petrograd.

Ya para el curso académico de 1923-1924, el Instituto contaba con un plan de estudios para la Facultad de Historia de la Música con 12 cátedras y 16 cursos.¹¹⁹ B. Asaf'ev participaba en dos de estas cátedras. La cátedra de etnografía y etnología musical con el curso: *Introducción a la etnografía musical*. Como resultado del curso, B. Asaf'ev publica en 1926 el trabajo de investigación titulado, *El arte campesino del norte*,¹²⁰ que fue un reporte de la expedición realizada al lago *Ladoga* por el norte de Rusia en 1925, organizada por el Instituto de Historia de las Artes. La otra cátedra impartida por B. Asaf'ev, era la de sistemática general de la musicología, con el seminario: *El sistema entonativo del romance ruso*. En base al programa de estudios de este seminario, surge en 1930 un volumen especial dedicado al romance ruso, titulado: *Russkij romans. Ensayo de análisis entonativo*.¹²¹ Posteriormente el Comité de musicología del Instituto, llevó a cabo una serie de estudios sobre la musicología europea occidental. Con este propósito, el Comité de musicología realizó un programa de traducción de los principales trabajos de investigación de la musicología alemana a partir del siglo XX. Entre 1924 y 1927, se editaron bajo la dirección de I. Glebov (Asaf'ev) y con prólogos escritos por el mismo, las siguientes traducciones:

De Arnold Schering, *Tabellen der Musikgeschichte*.¹²²

¹¹⁹ Cfr. [VUL'FIUS, 1969] pp. 291-92.

¹²⁰ GLEBOV, I. (Asaf'ev): *Krest'janskoe iskusstvo severa*. L., Academia, 1926 (ahora como «Na russcom severe» en: *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1954, pp. 63-69)

¹²¹ GLEBOV, I. (Asaf'ev), ed. *Russkij romans. Opyt intonacionnogo analiza*. M. - L. Gos. int., ist., isk. Academia, 1930. (v. *infra*, cap. V, *El Romance Ruso*)

¹²² SCHERING, A.: *Tabellen der Musikgeschichte* Leipzig, 1914 (trad. rus. *Istorija muzyki v tablicach*. Leningrad, Academia, 1924). Arnold Schering (1877-1941) — musicólogo alemán. Discípulo de C. Stumpf en la U. de Berlín. En 1902 se doctoró por la U. de Leipzig bajo la dirección de Kretzschmar con la tesis: *Geschichte des Instrumental Violin Konzerts bis A. Vivaldi*. En 1907 completó su habilitación como profesor de la U. de Leipzig con la tesis: *Die Anfänge des Oratoriums*. En 1914 escribe su obra *Tabellen der Musikgeschichte*. Influenciado por Kretzschmar, A. Schering se dedicó al estudio de la música desde la perspectiva hermenéutica. Consideraba a la música como una composición poética en sonidos cuya fuente de inspiración no era

Continúa en la siguiente página

De Hermann Kretzschmar, *Geschichte der Oper*.¹²³

De Paul Bekker, *Die Sinfonie von Beethove bis Mahler*.¹²⁴

De Carl Stumpf. *Die Anfänge der Musik*.¹²⁵

De Hans J. Moser, *Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter*.¹²⁶

musical. Esta idea la presentó por primera vez en la introducción de la obra: *Beethoven und die Dichtung* (1936), que fue en su momento muy criticada; en su obra: *Das Symbol der Musik* (1941), aplicó su teoría de la interpretación simbólica específicamente a la obra de Beethoven, argumentando que ciertas obras fueron inspiradas por los dramas de Shakespeare y Schiller. Cfr. SCHNAPPER, E.: «Schering, Arnold» Grove.

¹²³ KRETZSCHMAR, A.: *Geschichte der Oper*. Leipzig, 1919 (trad. rus. *Istorja opery*. Leningrad, Gos. inst. ist. isk., Academia, 1925). August Hermann Kretzschmar (1848-1924) — musicólogo y director alemán. Estudió musicología en la U. de Leipzig. En 1871 se doctoró con la tesis escrita en latín: *De signis musicis ...* sobre la notación y Guido da Arezzo. Fue egresado y profesor del Conservatorio de Leipzig. A partir de 1904 es profesor de musicología de la U. de Berlín y director de la Hochschule für Musik (1909-20). En 1919 escribe *Geschichte der Oper*. Cfr. JONES, G.: «Kretzschmar, (August Ferdinand) Hermann» Grove

¹²⁴ BEKKER, P.: *Die Sinfonie von Beethove bis Mahler*. Berlin, 1918 (trad. rus. *Simfonija ot Beethoven'a do Mahler'a*. Leningrad, Triton, 1926). Paul Bekker (1882-1937) — escritor y crítico alemán. Comenzó como crítico de música en el *Berliner neueste Nachrichten* en 1906. En 1909 en el *Berliner allgemeine Zeitung*, y de 1911-23 en el *Frankfurter Zeitung*. Mantuvo una polémica teórico-estética con el compositor Hans Pfitzner (1869-1949). F. Busoni formula su teoría estética *Junge Klassizität* en correspondencia con Bekker, parcialmente publicada en el *Frankfurter Zeitung*. Su obra *Das deutsche Musikleben* (1916), es un trabajo pionero de la sociología musical que demostró una gran influencia en la obra de Adorno y la Escuela de Frankfurt. En 1918 escribe *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, en donde desarrolla la idea de la música como gesellschaftsbildende Kraft (fuerza formativa social) y comienza a formular los principios de la fenomenología de la música. Cfr. HAILEY, C.: «Bekker, Paul» Grove

¹²⁵ STUMPF, C.: *Die Anfänge der Musik* Leipzig, 1911 (trad. rus. *Proischozhenie muzyki*. Leningrad, Triton, 1927). Carl Friedrich Stumpf (1848-1936) — filósofo y musicólogo alemán. Discípulo de Bretano y Lotze. Fue el fundador del *Berlin Phonogrammarchiv* en 1900. Es conocido como el fundador de la musicología comparativa, y de la etnomusicología moderna. Entre sus discípulos se encuentran: Edmund Husserl, fundador de la fenomenología moderna; Wolfgang Köhler y Kurt Koffka, cofundadores de la Gestaltpsychology. En 1909 escribe *Die Anfänge der Musik*. Cfr. WELLEK, A.: «Stumpf, (Friedrich) Carl» Grove; STUMPF, C.: «Autobiography of Carl Stumpf» en: Murchison, Carl., ed. *History of Psychology in Autobiography* (Vol. 1) 1930, pp. 389-441.

¹²⁶ MOSER, H.: *Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter*. Rostock, 1910 (trad. rus. *Muzyka srenewekovogo goroda*. Leningrad, Triton, 1927. La edición y la traducción del capítulo *Muzyka v gorode Köhln v srednie veka* estuvieron a cargo de B. Asaf'ev). Hans Joahim Moser (1889-1967) — musicólogo alemán. Discípulo de Kretzschmar, Wolf, Rieman y Schering. Se doctoró en 1910 con una tesis sobre las

Continúa en la siguiente página

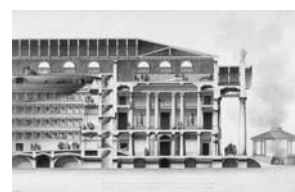
Boris Asaf'ev fue profesor del Instituto de Historia de las Artes hasta 1928, cuando el Comité de musicología del Instituto se traslada definitivamente al Conservatorio Estatal de Leningrad.¹²⁷

El Conservatorio Estatal de Leningrad



En 1859 el pianista y compositor ruso, Anton Grigorovič Rubinstein, funda la primera sociedad dedicada a la organización de conciertos rusa en S-Peterburg. La *Russkoe Muzykal'noe Obščestvo* RMO [Sociedad Musical Rusa]. Al año siguiente, Anton Rubinstein crea una escuela de música dentro de las actividades de la RMO. Dos años más tarde, el 20 de septiembre de 1862, en un pequeño palacio, ubicado en la esquina del canal *Mojka* y el callejón *Demidova* de Sankt-Peterburg, se funda el primer Conservatorio de Rusia, dirigido por el mismo A. Rubinstein.

La sede del Conservatorio cambia en dos ocasiones más, y se instala definitivamente en un nuevo edificio de la plaza del carrusel (ahora, plaza de los teatros), construido sobre el antiguo *Bol'šoj Kamennyj Teatr*,



diseñado en 1783 por el arquitecto Giacomo Quarenghi. El enorme edificio, diseñado por el arquitecto V. Nikolja en 1896, contaba con dos salas de conciertos: La *Malij zal* [pequeña sala] que actualmente lleva el nombre de A. K. Glazunov, y la *Bol'šoj zal*, llamada *Anton G. Rubinstein*.¹²⁸

sociedades musicales en Alemania en la Edad Media, *Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter*. Completó su habilitación en la U. de Halle en 1919 con la obra *Das Streichinstrumentenspiel im Mittelalter*, publicada en 1923 como *Geschichte des Violinspiels*. Fue profesor honorario de la U. de Berlín de 1927 a 1934. Recibe el doctorado honoris causa de la U. de Königsberg en 1931. Se vio forzado a colaborar con el régimen Nazi de 1940 a 45. Fue un musicólogo muy prolífico, y cuenta con más de 1500 publicaciones. Cfr. POTTER, P.: «Moser. (2) Hans Joahim Moser» Grove.

¹²⁷ Cfr. [ORLOVA, 1964] pp. 80-89; [ASAF'EV, 1974b] p. 253; [ASAF'EV, 1955a] pp. 8, 30, 35; [ASAF'EV, 1957a] p. 27.

¹²⁸ Cfr. [TIGRANOV, 1987] p. 5.



Hasta la revolución, el Conservatorio de S-Peterburg, el de Moscú, y otras instituciones de música en Rusia, pertenecían a la Sociedad Musical Rusa RMO, la cual fue liquidada por el decreto del Consejo Popular de Comisarios el 22 de octubre de 1918. Después de la revolución de 1917, el Conservatorio de Petrograd (S-Peterburg), al igual que todas las instituciones educativas en Rusia, es nacionalizado.

El 5 de julio de 1918, se editó el decreto del Consejo Popular de Comisarios (*Sovnarkom*), sobre el traspaso de todas las instituciones de educación al Comisariato Popular para la Educación (*Narkompros*). El 12 de julio se decreta la nacionalización de los Conservatorios de Moscú y Petrograd.

DECRETO DE LA NACIONALIZACIÓN DEL
CONSERVATORIO DE MOSCÚ Y PETROGRAD¹²⁹

12 de julio de 1918

El consejo de comisarios del pueblo establece: Los conservatorios de Moscú y Petrograd pasan a la dirección del Comisariato Popular de Educación en condición de igualdad de derechos con todas las instituciones de educación superior y con la eliminación de su dependencia de la Sociedad Musical Rusa. Todos los bienes e inventario de estos conservatorios, necesarios y útiles para los objetivos en la construcción musical del estado, se declaran propiedad estatal de pueblo.

Predc. SNK V. Ul'janov (Lenin)

Narkom po prosv. A. Lunačarskij

Al recibir la noticia sobre los acontecimientos de la revolución, el Consejo del Conservatorio de Petrograd propuso en una junta ordinaria, no determinar su posición y mantenerse a la espera. Sin embargo, pronto la dirección del Conservatorio tuvo que dirigirse al *Narkompros*, debido a las dificultades económicas.¹³⁰ Al poco tiempo el Conservatorio recibe el comunicado oficial de la sección de música de *Narkompros*, sobre el traspaso del Conservatorio.

¹²⁹ «Dekret o nacionalizacii moskovskoj i petrogradskoj konservatorij 12 julja 1918 g» Original: I M L. 2.1.6567.1. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] p. 29.

¹³⁰ Cfr. [VUL'FIUS, 1969] p. 209.

NOTIFICACIÓN DE LA SECCIÓN DE MÚSICA DE NARCOMPROS
SOBRE LA NACIONALIZACIÓN DEL CONSERVATORIO

19 de julio de 1918.¹³¹

Al director del Conservatorio de Petrograd A. K. Glazunov

La sección de música del Comisariato Popular para la Educación le hace saber a UD., que bajo el decreto del Comisariato Popular para la educación, el Conservatorio de Petrograd pasa ahora a la dirección de Comisariato Popular para la educación y su transformación en un instituto autónomo con la conservación de toda sus bienes, y que su estatuto de autonomía será establecido de conformidad con el Comisario de educación. [...]

A. Glazunov reúne entonces a una comisión para dirigirse a Lunačarskij, con el propósito de aclarar el sentido de la notificación sobre el decreto gubernamental del 12 de julio, firmado por Lenin y el mismo Lunačarskij.



El 29 de julio de 1918, Lunačarskij escribe una respuesta a la delegación del Conservatorio, en la que se explica el plan del gobierno en la transformación de toda la educación en Rusia.

A continuación citaremos parte del documento escrito por Lunačarskij, que consideramos son muy ilustrativos sobre el proceso de las transformaciones del Conservatorio de Leningrad y Moscú, y de todas las instituciones de educación básica y superior en los primeros años de la revolución, y sobre el papel que jugaría B. Asaf'ev en la transformación de estas instituciones.

El documento dice:

RESPUESTA DEL COMISARIO DEL PUEBLO PARA LA EDUCACIÓN

A. V. LUNAČARSKIJ A LAS PREGUNTAS DE LA DELEGACIÓN

DEL CONSERVATORIO

29 de julio de 1918. ¹³²

¹³¹ «Izveščenie muzykal'nogo otdela Narkomprosa o nacionalizacii konservatorii 19 julja 1918 g.» Original: GAORSS. 7441. 1. 35. 4-5. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 217-218.

¹³² «Otvét narodnogo komissara po prosveščeníju A. V. Lunačarskogo na voprosy delegacii konservatorii 29 julja 1918 g.» Original: GAORSS. 7441. 1. 36. 121 i ob. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 218-223.

La cuestión sobre la nueva posición de las instituciones de educación superior fue objeto de discusión en la conferencia especialmente creada para esto el 18 de julio de 1918 en Moscú, con los representantes de las instituciones de educación superior, y con la participación de los delegados del Conservatorio de Moscú. Sin embargo la cuestión sobre los conservatorios fue resuelto aquí sólo de forma general y debe ser analizado en toda su magnitud en una conferencia especial de los actores musicales, la cual se convocará en Moscú al final de agosto de este año. A ésta se presupone comisionar su delegado o delegación del Conservatorio de Petrograd. Por lo pronto se ha decidido en principio que el Conservatorio se nivela en relación a sus fundamentos internos de su estructura al modus de vida académica y gubernamental de las universidades. [...] Muy pronto la definición de todos los detalles del orden interno de las universidades y del desarrollo de los planes de estudios se proporcionarán por las mismas universidades. [...] En consecuencia el Conservatorio de Petrograd deberá independientemente desarrollar su estatuto como institución estatal y reelaborar sus planes de estudios, pero en base de uno y otro está obligado a seguir los principios generales establecidos en la conferencia de Moscú. [...] En todo caso, el Conservatorio de Petrograd deberá de considerarse a sí mismo como una institución estatal autónoma, y se subordinará directamente al Comisariato Popular para la Educación, y directamente con éste mismo llevarse. [...]...en relación con la transformación de los planes de estudio, al Comisariato le corresponde proponer al Conservatorio algunos nuevos rostros al contingente de profesores y maestros. [...] El edificio del Conservatorio se declara propiedad estatal por cuanto que el mismo Conservatorio es una institución estatal, y por que su tarea es servir a los objetivos del estado. Pero el edificio con todos los bienes que en éste se encuentra (con una pequeña substracción, sobre esto más adelante) pasan al estado en disposición y utilización del Conservatorio para la realización de sus tareas artístico-pedagógicas. [...] La designación de la Bol'šoj zal (teatral) para los objetivos artístico-pedagógicos del mismo Conservatorio, el Comisario de pueblo para la educación considera ante todo que en este teatro debe de formarse un estudio de ópera permanente para los estudiantes del Conservatorio, con la participación y apoyo de las operas y orquestas estatales. Los espectáculos de este estudio deben ser públicos y accesibles (por precio) a la sociedad. En este sentido éstos servirán no solamente al desarrollo artístico-musical de los métodos pedagógicos de los estudiantes, sino y un instrumento de distribución de la cultura artística a las masas del pueblo, es decir, la correcta democratización del arte.

Los primeros años de la revolución y la guerra civil, fueron tiempos difíciles para el Conservatorio de Petrograd. En ese periodo el Conservatorio perdió una gran cantidad de sus profesores debido a la emigración. En enero de 1924, en el Nº 2 de la revista *La vida del arte*,¹³³ se publica un artículo sobre una conversación con Aleksandr K. Glazunov, en la que hacía un recuento de los últimos años del Conservatorio de Petrograd.



En ésta, A. K. Glazunov afirmaba que los últimos 6 años de la vida del Conservatorio de Petrograd se dividen en tres periodos. El primero de 1917 a 1919, que se podría considerar como la continuación del trabajo en el plano prerrevolucionario. El segundo periodo de 1919 a 1921, es el tiempo de la decadencia y el más difícil desde el punto de vista material. «Hubo un tiempo cuando los profesores por meses no recibían su salario, el edificio no tenía calefacción y las clases se impartían en casa.»¹³⁴ Y el tercer periodo 1921 a 1923, el de las reformas.

«En relación al personal del profesorado el Conservatorio se ha privado en estos años de muchos profesores y directores. Emigraron de Petrograd: Felix Blumenfeld; Leopold Auer; Sergej Ljapunov; I. Vengerova; Gandšin; Abbiate; Winkler; Žerebcova; Kochanskij; Kedrov, Gladkaja...»¹³⁵

En 1920, A. K. Glazunov inicia la reforma del Conservatorio de Petrograd. Dos años después, en 1922, Aleksandr Vjačeslavovič Ossovskij es nombrado al puesto de pro-rector del Conservatorio. Discípulo de N. Rimskij-Korsakov en el Conservatorio de S-Peterburg, A. Ossovskij comenzó su carrera como crítico musical desde 1894. Colaboró en *Muzykal'nyj sovremennik*, editada por A. Rimskij-Korsakov. Entre 1921 a 1925, y nuevamente de 1933 a 1936, fue director artístico de la Filarmónica de Leningrad. También fue profesor del

¹³³ GE, E.: «Konservatorija v gody revoljucii iz becedy s A. K. Glazunovym» *Žizn' iskusstva*, 1924, Nº 2, p. 27. Citado en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 235-237.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibidem*.

Instituto de Historia de las Artes de 1921 a 1929, y su director, de 1943 a 1952. De 1943 a su muerte, fue miembro de la Academia de Ciencias de la Unión Soviética.¹³⁶ A. Ossovskij fue el autor de los nuevos planes y programas de estudios del Conservatorio de Leningrad. Organizó las nuevas facultades y direcciones, y fue uno de los fundadores de la *Opernaja Studja*, primer estudio de ópera permanente para los estudiantes del Conservatorio. El 9 de octubre de 1922, se elabora el plan de reformas del Conservatorio. Entre 1924 y 1926, A. Ossovskij realiza la revisión del cuerpo de profesores, nombrándose el 27 de septiembre de 1924, la candidatura de Boris Asaf'ev. Al ingresar al cuerpo de profesores en junio de 1925, Asaf'ev organiza la primera facultad de musicología del Conservatorio, y forma parte de la dirección de la facultad de composición del mismo.



En 1926 Boris V. Asaf'ev elabora el proyecto de los nuevos planes de estudio de las materias teóricas en la facultad de musicología y de composición, y diseña e imparte los nuevos cursos relacionados con otras disciplinas científicas. En el resumen explicativo del proyecto del plan de estudios de la sección científico-musical del Conservatorio, Asaf'ev escribe:

«La preparación científica de los investigadores en todas las áreas de la musicología, así como de los profesores en las escuelas e institutos de música (por ejemplo, disciplinas tales como historia y sociología de la música etc.) deben de llevarse a cabo en constante relación con la atmósfera musical y con la sensación del material vivo. Sólo en estas condiciones pueden crecer los musicólogos y pedagogos de la música, sin separarse de la práctica musical y la actividad musical concreta. La ciencia sobre el arte musical privada del apoyo real, se convierte en una infructífera especulación. Las condiciones propicias para un crecimiento de la musicología lo puede dar sólo la reforma de las instituciones musicales. [...] En particular por ejemplo, una de las materias abandonadas y olvidadas es la historia de la música, que exige ahora una

¹³⁶ Cfr. DAN'KO, L.: «Ossovsky, Aleksandr Vyacheslavovich» Grove.

fundamental reelaboración científica, ya que ésta se convierte en una disciplina central y esencial. Con ésta íntimamente se relacionan todas las áreas de la sociología musical, desde la cual se tiende el hilo hacia la esfera de la musicología comparativa y hacia la esfera de la estética musical contemporánea...»¹³⁷

Más adelante, B. Asaf'ev explica la estructura del plan de estudios, y lo divide en cuatro áreas o especialidades que son: la histórico-sociológica; la teórico-compositiva; la físico-matemática; y la metódico-pedagógica.

Posteriormente presenta dos gráficas de todos los cursos. La primera es del curso general obligatorio para todas las áreas, con 18 materias en total. La segunda gráfica es de los cursos para las cuatro especialidades con 30 materias en total, distribuidas entre las cuatro áreas.

Primera gráfica:

Cursos generales, obligatorios para todas las áreas.¹³⁸

Nº	Nombre de la materia	Cursos y seminarios	Años de estudio	
			I	II
1	Introducción a la musicología	Curso	1	
2	Acústica	Curso general	1	1
3	Organología (introducción a la construcción y evolución de los instrumentos)	Curso y seminario		2
4	Melódica, rítmica y métrica (poética y musical)	Curso	2	
5	Evolución de la Polifonía	Curso		2
6	Polifonía (análisis)	Seminario		2
7	Armonía (en su aspecto histórico y sinopsis de los sistemas y la teoría contemporáneas)	Curso y seminario	2	2
8	Dinámica y agógica	Curso y seminario		1
9	Historia de la música	Curso general	2	2
10	Literatura musical	Curso general	3	3
11	Historia general de las artes en relación con la historia de la cultura material	Curso general	2	
12	Estudio comparativo sobre los estilos	Curso y seminario		3
13	Fundamentos sociológicos de la música en relación con la sociología de las artes	Curso		1
14	El arte musical popular	Curso general	1	1
15	Musicología comparativa	Curso y seminario	1	1
16	Psico-fisiología	Curso general	1	1
17	Solfeo	Curso general	2	
18	Piano complementario	Curso general	1	1

¹³⁷ «Ob'jasnitel'naja zapiska i proekt učebnogo plana naučno-muzykal'nogo otdelenija, sostavlennye B. V. Asaf'evym. 1926 g.» Copia: ROLGK, № 6082. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 247-252.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 249.

Segunda gráfica:

Cursos especializados ¹³⁹

Nº	Nombre de la Materia	Cursos y seminarios	Histórico-sociológico		Teorético-compositivo		Físico-matemático		Metódico-pedagógico	
			Años		Años		Años		Años	
			III	IV	III	IV	III	IV	III	IV
I	2	3								
1	Fundamentos acústicos de la melódica y la armonía	Curso y seminario					2			
2	Fundamentos acústicos del arte vocal	Curso						2		
3	Acústica, mecánica y fabricación de instrumentos	Curso					2			
4	Sistema de temperación	Seminario					2			
5	Instrumentos mecánicos	Curso y seminario						2		
6	Acústica arquitectónica	Curso y seminario						2		
7	Fundamentos matemáticos de la música	Curso y seminario						2		
8	Tipos y medios de reproducción de la música (historia y desarrollo)	Curso	2		2					
9	Metodología de la historia de la música	Curso	1						1	
10	Estudio de las fuentes y bibliografía	Seminario	2	2						
11	Historia de la notación	Curso y seminario		3						
12	Bibliotecología y museografía	Curso y seminario		1						
13	Literatura musical (para pedagogos)	Seminario								2
14	Análisis del estilo musical	Seminario	2		2				2	
15	Fundamento constructivos de la composición musical	Curso y seminario			3		3			
16	Evolución de las formas musicales y resumen del estudio de las formas	Curso y seminario	2		2	4	2			
17	Evolución de las sociedades musicales y de las organizaciones músico profesionales	Curso	2							
18	La cultura musical rusa en relación con el desarrollo del arte y la sociedad rusa	Curso y seminario	2	2					2	2
19	El arte musical popular	Curso especial y seminario				2		2		
20	Evolución del lenguaje musical (historia del desarrollo de los sistemas de producción sonora en los distintos pueblos y tribus)	Curso y seminario	2		2		2			
21	Tono y palabra (evolución de la interrelación y fundamentos de la interacción)	Curso y seminario				2				
22	Psico-fisiología de la música (o psico-fisiología del sonido)	Curso especial					2			

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 250-251. * Anotación con lápiz. Las horas no se indican. [N. del E.]

23	Fundamentos biológicos de la técnica musical interpretativa	Curso y seminario						2		
24	Psicología de la creación musical, de la percepción y la ejecución	Curso y seminario			2	2			2	2
25	Evolución de las concepciones estético-musicales	Curso y seminario			2					
26	Crítica musical	Seminario				2				
27	Pedagogía general	Curso							2	2
28	Historia del desarrollo de los sistemas músico-pedagógicos	Curso y seminario							2	2
29	La educación músico-profesional en Occidente y en la Unión Soviética	Curso y seminario							2	2
30	Historia de la teoría musical*									

Al año siguiente, B. Asaf'ev elabora los programas de estudio del seminario en sociología de la música, y organiza un nuevo departamento de etnomusicología, realizando las primeras expediciones etnográficas del Conservatorio de Leningrad por el norte de Rusia. En este seminario de sociología de la música, B. Asaf'ev plantea dos puntos de partida básicos para el estudio de la sociología musical:

«Los puntos de partida son: 1) la distinción de dos problemas: el de las condiciones sociales, que explican los fenómenos musicales (lo que comúnmente llaman sociología de la música), de la sociología musical; 2) la explicación de los factores biológicos, que juegan su papel en la música, y los factores sociológicos: a) los que directamente condicionan a la cultura material de la música y las posibilidades de su aparición concreta, b) los de su influjo indirecto sobre la creación musical, de su forma y cultura musical en total. Las hipótesis sobre el origen de la música. Resumen, análisis y crítica. Darwin, Spencer, Bücher, Wallaschek, Stumpf, Croce, Green. El papel de la musicología comparativa en la situación del problema del origen de la música. La música como lenguaje... [...] La voz, el instrumento, la notación... [...] La teoría de la selección social de las entonaciones musicales... [...] La historia de la música como proceso dialéctico cognoscitivo. La situación actual de la música en SSSR... [...]»¹⁴⁰

¹⁴⁰ «Programma seminarija po sociologii muzyki, sostavlennaja B. V. Asaf'evym. 1927 g.» ROLGK. № 6117, ctr. 31 i ob. Copia. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 272-273.

En el Conservatorio de Leningrad no existían, hasta 1925, los estudios de musicología, y la teoría musical no se consideraba como una rama del conocimiento científico, sino sólo como una materia para la educación de los músicos-prácticos. Por eso estas materias se enseñaban sólo en el orden, y el volumen que exigía las distintas disciplinas de la composición y la interpretación. En Europa, y sobre todo en Alemania, los estudios de musicología se habían realizado en las Universidades. Pero la idea del proyecto de B. Asaf'ev, era que ante todo el musicólogo debía ser músico. Un músico práctico. Y tal clase de preparación sólo era posible en el Conservatorio. Junto con Boris Asaf'ev, colaboraron otros profesores nuevos. Entre ellos: Vladimir V. Ščerbačev;¹⁴¹ el pianista L. Nikolaev; y el musicólogo S. Ginzburg. Pero muchos de los antiguos profesores de la cátedra de composición no aceptaban el proyecto de reforma de estudios de B. Asaf'ev. S. Ginzburg relata en sus memorias un incidente relacionado con el proceso de reforma del Conservatorio:

«Se puede citar un episodio característico de estos años. En una de las sesiones se discutía sobre la posibilidad de utilizar los datos de la nueva historiografía. Cuando Asaf'ev pronunció unos cuantos nombres de grandes investigadores, de inmediato le preguntaron: ¿Son compositores? Al contestar negativamente, Glazunov, que dirigía la sesión le replicó, que en tal caso éstos son músicos muertos. “¿Acaso no existen compositores muertos?” — preguntó Asaf'ev irritado. Se hizo un silencio tenso. E inesperadamente para todos, Leonid V. Nikolaev respaldó decididamente a Asaf'ev diciendo — “Todo un cementerio” .»¹⁴²

¹⁴¹ Vladimir Vladimirovič Ščerbačev (1887-1952) — compositor y pedagogo ruso. Estudio filología e historia en la U. de S-Peterburg (1906-10). Discípulo de Ljadov, Vitol y Kalafati en el Conservatorio de S-Peterburg (1908-14). Fue miembro de la asociación *Mir isskustva*. Trabajó como pianista en la compañía de ballet de Djagilev. Fue investigador en el Instituto de Historia de las Artes de Petrograd, y director de *Muzo del Narkompros* (1921-23). Miembro de la ASM (1925-27). Desde 1923 fue profesor del Conservatorio de Petrograd. En 1930 es forzado a abandonar el conservatorio tras las críticas de la RAMP. En 1944 es invitado nuevamente al Conservatorio, pero en 1948 vuelve a ser reprimido, ahora por la “Ždanovščina”. Cfr. ORLOV, G.: «Shcherbachjov, Vladimir Vladimirovich» Grove; ČULAKI, M.: «V. V. Ščerbačev i ego škola» en: [TIGRANOV, 1987] pp. 121- 130.

¹⁴² GINZBURG, S.: «U poroga muzykal'noj nauki» en: [TIGRANOV, 1987] p. 111.

Boris Asaf'ev fue profesor del Conservatorio de 1925 hasta su evacuación a Moscú, tras veinte terribles meses de hambre y frío y en muy mal estado de salud, en enero de 1943. En este periodo de tiempo B. Asaf'ev transformó a la institución, de ser una academia de enseñanza tradicional del siglo XIX, a una "Universidad de la música". En 1937 B. Asaf'ev hace un recuento del trabajo realizado en el Conservatorio, en su artículo *Ayer y hoy en el Conservatorio de Leningrad*. En éste, Asaf'ev escribe:

«...Por supuesto que es imposible considerar los métodos del viejo Conservatorio como algo perfecto. La escolástica y simplemente el aburrimiento se mostraban a cada paso. La iniciativa creadora del estudiante severamente era aplastada. [...] Me parece que el meollo del asunto consistía en la transformación de lo artesanal, en la base de la institución, en una universidad musical. [...] "La escuela de la libre maestría", era dirigida por maestros de la música en sus diferentes ramas, pero no por pedagogos profesionales que la convirtiera en una escuela musical superior, respondiendo a las tareas de la construcción de un gran estado. Es suficiente con compara al viejo Conservatorio con el de hoy. [...] El Conservatorio debía de lograr el principio científico investigador no solamente en su aspecto de "sección aislada". No. La investigación científica ahora penetra en todas las ramas, en toda la actividad humana, en todo comienzo de una institución de enseñanza que se rige por los principios del trabajo pedagógico. Al viejo Conservatorio no solamente le era ajeno y no entendía el sentido sobre la música, sino sobre todo, le tenía miedo a la música como pensamiento.»¹⁴³

En febrero de 1943, tras haber sido evacuado de Leningrad a Moscú, B. Asaf'ev es nombrado profesor emérito del Conservatorio Estatal de Moscú.¹⁴⁴

§

¹⁴³ ASAF'EV, B.: «Včera i sevodnja leningradskoj konservatorii» en: [TIGRANOV, 1987] pp. 29-31.

¹⁴⁴ Cfr. [ORLOVA, 1984b] pp. 129-30,133; [TIGRANOV, 1987] pp. 28-30, 79-93, 109-110, 148-150.

Opernaja Studja



De 1912 a 1923, la *Bol'šoj zal* del Conservatorio de Petrograd es ocupada por el *Teatr Muzykal'noj Dramy*.

Un grupo de teatro experimental dirigido por Michail Bichter. En 1922 el Conservatorio recobra el control de la sala. Al año siguiente se crea el primer estudio de teatro musical en Rusia, llamado *Oprenaja Studja*. El primer espectáculo de la *Oprenaja Studja*, propuesto por A. Glasunov, fue la ópera *Nebo y zemlja* [Cielo y tierra], del compositor Maksimilian Steinberg, discípulo y yerno de N. Rimskij-Korsakov.

En 1924, por iniciativa de B. Asaf'ev, la *Opernaja Studja* monta el espectáculo, *Bastien und Bastienne*, de W. A. Mozart. *Singspiel* (ópera cómica) en un acto, compuesta cuando Mozart contaba con sólo 12 años de edad. El libreto de Friedrich Wilhelm Weisker y Johann Müller, es tomado de la ópera cómica *Les amours de Bastien et Bastienne*, de Marie-Justine-Benoîte Favart y Harny de Guerville. La obra de Favart y Guerville es una parodia realística de la ópera de Rousseau *Le devin du village*, que apareció en Viena en 1755 y traducida al alemán en 1764. Es posible que se haya interpretado en Salzburg en 1766. Johann Andreas Schachtner, hizo para Mozart alteraciones y adiciones, incluyendo la versificación en el dialogo.¹⁴⁵ La puesta en escena en la *Opernaja Studja* estuvo a cargo del director Emanuil Kaplan. La obra se estrenó en la primavera de 1925, junto con la ópera de Steinberg.

Tan sólo en los primeros tres años de existencia de la *Opernaja Studja*, se montaron 15 diferentes espectáculos, entre estos: *Aida* (G. Verdi); *Demon* (A. Rubinstein); *Orfeo* (Gluck); *Sneguročka*, *Majskaja noč'*, *Carskaja nevesta*, *Kašej Bessmertnyj* (Rimskij-Korsakov); *Mozart i Salieri*; *Rusalka* (Dargomyžskij); *Le nozze di Figaro*, *Bastien und Bastienne* (Mozart); *Nebo y zemlja* (Steinberg); *Der Freischütz* (Weber), etc. ¹⁴⁶

¹⁴⁵ Cfr. RUSHTON, J.: «Bastien und Bastienne» Grove.

¹⁴⁶ Cfr. «Itogi pervogo trëchletija opernoj studii konservatorii. 1925 g.» GAORSS.
Continúa en la siguiente página

Cuatro años después, B. Asaf'ev propone a la *Opernaja Studja* el montaje de la ópera *Die Höhle von Salamanca*, del compositor Bernhard Paumgartner.¹⁴⁷

El libreto de la ópera se basa en la obra homónima de Miguel de Cervantes, *La cueva de Salamanca*, de las *Ocho comedias y ocho entremeses* de 1615. E. I. Kaplan, quien dirigió la escena de la ópera, escribe sobre el espectáculo:

«Los entremeses de Cervantes, en los que se basa la ópera, representan un claro modelo de la farsa popular española; la feria y la bufonada de este género se refleja alegre y cómicamente en la música. Nos parecía que este espectáculo debía de suceder entre el público, como si estuviéramos entre la gente de la plaza. Precisamente por eso sacamos la acción de los límites de la escena.»¹⁴⁸

En abril de 1928 el espectáculo fue montado. En mayo de ese mismo año, la *Opernaja Studja* recibe la invitación a participar en el *Die Salzburger Festspielen*. Con el propósito de establecer un festival anual de drama y música, con un especial énfasis sobre la obra de W. A. Mozart, Fr. Gehmacher y H. Damisch fundan el *Salzburger Festspielhaus-Gemeinde*. El primer festival tuvo lugar en 1920 con la producción del director Max Reinhardt. Bernhrad Paumgartner organiza la primera serie de conciertos en 1921. En 1925 se inaugura el *Festspielhaus*, y en 1927, por primera vez se escenifica una ópera, (*Fidelio*).¹⁴⁹ Bernhrad Paumgartner pidió a Boris Asaf'ev la organización de la gira, y concretamente la representación de los espectáculos: *Bastien und Bastienne* de W. A. Mozart y su ópera, *Die Höhle von Salamanca*. Las obras restantes serían de su elección. Boris Asaf'ev eligió dos óperas rusas: *El convidado de piedra*, de Dargomyžskij, y *Kaščej el inmortal*, de Rimskij-Korsakov. Esta fue la primera

7441. 1. 330. 52-54. Copia. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 240-243.

¹⁴⁷Bernhard Paumgartner (1887-1971) — musicólogo, director y compositor austriaco. Fue director en la Ópera de Viena de 1911-12. Director del *Mozarteum* de Salzburg de 1917-38, y de 1945-59. Desde 1920 colaboró con el *Salzburger Festspielen*. En 1960 preside el festival hasta su muerte. *Die Höhle von Salamanca* se estrenó en Dresden en 1923. Cfr. KLEIN, R.: «Paumgartner, Bernhard» Grove.

¹⁴⁸ KAPLAN, E.: «Leningradskaja opernaja studija v Salzburg'e» *Sovetskaja Muzyka*, № 6, 1960, p. 49.

¹⁴⁹ Cfr. EISEN, C.: «Salzburg. 4. The Salzburg Festival.» Grove.

representación de la cultura musical soviética en Europa occidental.

A mediados de julio de 1928, Boris Asaf'ev y Emanuil Kaplan viajan a Austria. Ya en Viena, B. Asaf'ev redacta el anexo de los programas de mano para los espectáculos, con el título: *Das Leningrader Opernstudio*, y escribe un artículo para la revista *Musikblätter des Anbruch*, titulado: *Das Musikgewordene Theater*, en el cual expone los principios fundamentales del teatro musical soviético.¹⁵⁰ A lo largo de la gira, Boris Asaf'ev envía una serie de artículos como corresponsal del diario vespertino *Krasnaja gazeta*.¹⁵¹ En estos artículos, B. Asaf'ev escribe sobre los espectáculos de la *Opernaja Studia* en Salzburg, sobre la vida musical en Viena y algunas reseñas sobre otros espectáculos del festival. E. Kaplan, quien había acompañado a B. Asaf'ev desde el principio de la gira, relata en sus memorias algunos hechos curiosos sobre ésta.

«...Algunos de nuestros enemigos políticos, por ignorancia o por temor, anotaron en una rúbrica “Die Bolschewiken aus Leningrad. Musorgsky, Dargomyschky, Rimsky-Korsakow und Asafiew”. Literalmente así se había impreso en uno de los periódicos vieneses. [...] En el periódico matutino apareció una caricatura: la tumba de Mozart abierta y rodeada de gente jubilosa con banderas que representaban estrellas de cinco picos, y una cisterna de gasolina para explotar. Arriba el título: “Die Bolschewiken in Salzburg”. Abajo — entre comillas — “El festival de Salzburgo ya no es nuestro!”. Aunque todo esto parecía risible, era en realidad bastante siniestro. [...] El director S. V. El'cin levantó su batuta y el espectáculo comenzó...solo que no en la escena, sino en la sala. Por un lado silbidos penetrantes, por el otro aplausos de apoyo; algunos hacían un escándalo, otros los mandaban callar; oleadas de indignación y gritos de aceptación corrían de un lado a otro de la sala convirtiéndolo en un mar de aullidos, y sin saber en que terminaría todo esto; de pronto se escuchó una voz autoritaria de una persona parada en un palco, la cual imperativamente pronunció unas cuantas veces: “Ruhe!

¹⁵⁰ ASAF'EV, B. V.: «Das Musikgewordene Theater» *Musikblätter des Anbruch*. Wien, 1928. X. Jahrg. Oct., Heft № 8, S. 275-277.

¹⁵¹ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Na mocartovskich toržestvach» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.) 24 VIII, 1928 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 228-230)

Ruhe!” En unos instantes se reestableció por completo el silencio. El espectáculo comenzó. Al día siguiente por el periódico supimos, que aquella voz que exigía el silencio, pertenecía al célebre director escénico Max Reinhardt.*»¹⁵²

De esta manera comenzó la gira de la *Opernaja Studja* en el Festspielhaus, con la ópera *Bastien und Bastienne* de W. A. Mozart. Durante la gira, Boris Asaf'ev estableció relaciones en Viena con el musicólogo austriaco Guido Adler, manteniendo una activa correspondencia entre 1928 y 1929.



S.S. Prokof'ev y B.V. Asaf'ev

En ese mismo viaje, Boris Asaf'ev visitó en Francia a su viejo amigo y compañero del Conservatorio, Sergej S. Prokof'ev. En Alemania visitó las ciudades de Bonn, Leipzig, y Dresden. En Berlín, B. Asaf'ev consulta la colección de grabaciones de música tradicional de los pueblos del mundo, el *Das Berliner Phonogramm-Archiv*,¹⁵³ del Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín. El propósito fundamental de su visita en Alemania, fue la recaudación de información y materiales para los cursos de sociología de la música del Conservatorio de Leningrad. Entre estos materiales se encontraban la obra de R. Wustmann, titulada: *Musikgeschichte Leipzigs, I: Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts* (Leipzig und Berlin, 1909), y su segunda parte, escrita por A. Schering, titulada: *Musikgeschichte Leipzigs, II: Von 1650 bis 1723* (Leipzig, 1926). Además de dos obras teóricas, la primera de Leo Kestenbergl, titulada: *Der Musiklehrer: Prüfung, Ausbildung und Anstellung* (Berlin, 1928), y la segunda de Karl

¹⁵² KAPLAN, E.: «Na mocartovskich toržestvach» en: [TIGRANOV, 1988] pp. 244-246.

* Max Reinhardt (1873-1943) — director de teatro austriaco. Comenzó como actor en Salzburg. Desde 1903 se dedicó a la dirección escénica. Su trabajo responde al gusto de las nuevas ideas y métodos del espectáculo en la escena, generalmente con efectos extravagantes y grandes producciones como *Oedipus rex* (1910) en un circo en Viena. Como Djagilev, Reinhardt fue un remarcable empresario con el talento para escoger al actor ideal, los diseñadores, coreógrafos y compositores. En 1937 fue obligado a exiliarse a America. Cfr. SHEREN, P.: «Reinhardt, Max» Grove.

¹⁵³ El *Berliner Phonogramm-Archiv*, fue fundado en 1900 por C. Stumpf, junto con sus discípulos, Hornbostel y Abraham en el *Psychologisches Institut* de la U. de Berlin, también fundado por Stumpf en 1893. Cfr. WELLEK, A.: «Stumpf, Carl» Grove.

Blessinger, titulada: *Grundzüge der musikalischen Formenlehre* (Stuttgart, 1926). Al año siguiente de la gira a Salzburg, B. Asaf'ev publica en el Nº 5 de la revista *La vida del arte*, el artículo, *Sobre la reforma del teatro operístico*.¹⁵⁴ En este se discutía sobre los problemas del teatro musical contemporáneo y las nuevas propuestas de dirección escénica. Los fundamentos teóricos de este problema se plantearon al interior de la *Opernaja Studja*, y concretamente ante la dirección del Conservatorio. De todos estos planteamientos se obtuvieron dos principales conclusiones. Primera: en el teatro operístico es necesario que el director de escena sea un músico profesional. Segunda: en el Conservatorio es necesario crear una facultad de dirección escénica operística.¹⁵⁵

¹⁵⁴ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «O reforme opernogo teatra» *Žizn' iskusstva*. Nº 5, 1929, pp. 4-6 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 35-43).

¹⁵⁵ Cfr. [ORLOVA, 1984b] pp. 129-138; ASAF'EV, B.: «Otčet o zarubežnoj komandirovke 1929» en: [KRJUKOV, 1981] pp.63-66,134-138, 147; KAPLAN, E. «Na mocartovskich toržestvach» op. cit. p. 248.

CAPÍTULO II

PRIMEROS ENSAYOS TEÓRICO-ESTÉTICOS SOBRE EL ARTE MUSICAL (1917-18)

Superación y tentaciones

En marzo de 1916, Boris Asaf'ev comenzó a escribir para la revista *El contemporáneo musical*, editada en S-Peterburg por el musicólogo Andrej N. Rimskij-Korsakov, hijo del compositor. Pero la colaboración en la revista sólo se prolonga por un año, debido a serias diferencias con la redacción. B. Asaf'ev escribe su último artículo titulado: *El teatro Mariinskij*.¹

Al año siguiente, B. Asaf'ev junto con el editor de *Chronika*, P. Suvčinskij, renuncian a la revista y planean la edición de una nueva publicación, titulada: *Muzykal'naja mysl'* [Pensamiento musical]. La idea era fundar una revista de musicología. Se invitó a músicos intérpretes, compositores, historiadores, críticos y escritores. Además de la revista, se planeó la edición de una colección de artículos, titulada: *Knigi o muzyke* [Libros sobre música]. La colección de artículos finalmente fue editada en dos volúmenes bajo el título: *Melos*. El primero de éstos se publicó en el invierno de 1917; el segundo, en 1918. En la primera edición de *Melos*, participó el filósofo Nikolaj O. Losskij, representante del intuicionismo en Rusia y ex-profesor de B. Asaf'ev en la Universidad de S-Peterburg, con su artículo titulado: *El sonido como particular reino de la existencia*.² En esta misma edición de *Melos*, colaboró el compositor y musicólogo Leonid L. Sabaneev, con el artículo, *Ritm*.³

¹ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Mariinskij teatr (fakty i sluchi)» *Chronika žurnala Muzykal'nye sovremennik*. № 16, 1917, pp. 1-7. (v. *supra*, cap. I, p. 59, nn. 44, 45)

² LOSSKIJ, N.: «Zbuk, kak osoboe carstvo bytija» en: GLEBOV, I., ed. *Melos. Knigi o Muzyki*. Kniga pervaja, S-Peterburg, 1917, pp. 28-34. (v. *supra*, cap. I, p. 49)

³ SABANEEV, L.: «Ritm» en: GLEBOV, I., ed. *Melos*. op. cit., 1917, pp. 35-72. (v. *supra*, cap. I, p. 69)



Bajo el seudónimo de Igor' Glebov, Boris Asaf'ev escribe varios artículos en ambas ediciones de *Melos*. En el primer libro escribe los artículos: *Superación y tentaciones*; e *Impresiones y pensamientos*.⁴ En el segundo escribe: *Caminos hacia el futuro*; e *Impresiones y pensamientos (continuación)*.⁵ Estos fueron sus primeros ensayos de carácter histórico-estético. En ellos Asaf'ev analiza la

cuestión de la tradición y la innovación musical. Un intento por descubrir la regularidad de las interrelaciones entre el pasado musical, su presente y su futuro. Se plantea el problema sobre el significado de la relación entre lo ético y lo estético en el arte. En estos ensayos además se tratan cuestiones sobre lo nacional y lo universal en la música, y sobre la naturaleza fundamentalmente melódica y temporal de la forma musical.

En *Superación y tentaciones*, B. Asaf'ev describe a la "seducción" como un momento íntimo del arte que es necesario superar. El artículo comienza con el siguiente exergo:

No hagas de sí un ídolo

El tejido musical (la concentración del elemento musical), pensado como una especie de ser metafísico, es materializado en la creación de los grandes músicos, sólo en los límites de la incesante superación de la antinomia de la forma: la naturaleza temporal de la música debe de determinarse ya sea por la alternación lógica del discurso, ya sea por los principios de la arquitectónica, que tiene su analogía en la construcción espacial de las artes plásticas.

Después del exergo con que inicia el artículo, Boris Asaf'ev nos dice:

«En cada arte se oculta el momento de la prueba, de la tentación, y consecuentemente la proeza. Y tanto aquel que erige, que crea, que transforma, como aquel que percibe lo realizado y transformado como algo

⁴ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Soblazny i preodolenja» en: GLEBOV, I., ed. *Melos Kiniga pervaja*. S-Peterburg, 1917, pp. 3-27; «Vpečatlenija i mysli» *Ibid.*, pp. 78-100.

⁵ *Ídem*. «Puti v buduščee» en: GLEBOV, I., ed. *Melos Kinigi o Muzyki. Kniga vtoraja*, S-Peterburg, 1918, pp. 50-96; «Vpečatlenija i mysli» *Ibid.*, pp.142-159.

artístico dado, no pueden evitar este momento si es que prefieren no atravesar los límites, por un lado de la estéril combinación de formas, y por el otro, de su infecunda admiración. Esencialmente, esta esterilidad e infecundidad no es otra cosa que la primera tentación, la primera seducción, la cual es necesario e inevitablemente superar a quien se considere a sí mismo un creador, un artista.»⁶

En estas primeras líneas, Boris Asaf'ev nos describe a la "tentación" en la creación artística, como el momento fácil de la seducción por la matemática de las formas preestablecidas. Por las combinaciones de las formas musicales predeterminadas de manera racional ante la composición. Es la infecundidad de la música. Su existencia estéril en las formas, en la arquitectónica de las ideas fuera de la expresividad del lenguaje humano. Asaf'ev prosigue:

«Ya que al igual que es inaceptable para la creación, así mismo lo es para aquel que ve, y que escucha sin percibir en sí ninguna transformación espiritual, aquel que acompaña sólo fuera del impulso interno del objetivo propuesto. Es más, esta primera prueba es la más fácil, ya que se supera en algún lugar de las profundidades del inconciente humano: el don de la creación es algo intuitivamente alcanzado y dado de manera predeterminada, y aquel que así lo haga, debe solamente preocuparse por no caer en la situación del esclavo, enterrando a su propio talento.» [Ibidem.]

Pero si tomamos como ejemplo al artista que considera el don creativo como algo indudablemente superado. Se pregunta Asaf'ev, — ¿Será para éste el arte una prueba, es decir, un acto heroico de superación de las tentaciones, o simplemente un oficio, en el cual todo conlleva al cumplimiento de un pedido, aunque este pedido haya sido hecho por el mismo autor, para sí mismo? Ante todo, — prosigue Asaf'ev, — la maestría o la habilidad surgen de la modestia artística, del deseo de llegar a ser un gran maestro, sin preocuparse por esclarecer que es el arte, o para qué éste es necesario. La habilidad es natural, deseada y productiva. Sin artimañas el hombre crea obras admirables, inspiradas sólo en la aspiración por hacer lo mejor. Pero al mismo tiempo aquí se encuentra el límite del desarrollo artístico, ya que el

⁶ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Soblazny i preodolenja» op. cit., p. 3.

impulso que se encuentra sólo en la maestría, no tiene el sello de la osadía, además de la corta visión e indeterminación que exigen estabilidad, por lo menos en los primeros trabajos. Asaf'ev afirma:

«Si la maestría se observa como un principio del arte en general, y si este o aquel artista considera que precisamente la habilidad adquirida por él, es aquello con lo cual se alcanza lo más elevado, lo más valioso y lo mejor, y lo más bello en el arte, — entonces el peligro es grande: ante nosotros se encuentra la tentación del academicismo, en el significado más simple del término, es decir, como escuela individualmente concebida, llevada al grado de obligatoriedad para todos.» [p. 4]

En la creación del artista músico — afirma Asaf'ev,— para el cual el arte es más que habilidad y hazaña, la música es una transformación viva, fluente, la cual constantemente busca para su revelación un apoyo, una base fuera de sí, fuera de sus medios y de su contenido dado. Superar las tentaciones de la literalidad, del psicologismo, de las costumbres y la etnografía, de la imitación sonora o la pintura musical, de la influencia de una u otra ideología no es fácil ni sencillo. Pero la superación más difícil se encuentra en la esfera de la arquitectónica. Y no es extraño que lo más vivo, lo más real, la vida espiritual que refleja la música, busque en el arte un apoyo fuera de sí, para concretarse en una forma ajena a ésta. Pues la música debe de construirse en el tiempo de la forma espacial, para aún más claramente grabarse en el pensamiento de los que la perciben. Esto es inevitable como lo es la aspiración hacia la maestría. Pero pobre de aquel músico — advierte Asaf'ev, — que crea en lo infalible e inquebrantable de aquellas fórmulas que ha elaborado por medio de la práctica para sí. Para aligerar los métodos de composición, y que él los asume como los únicos métodos correctos para alcanzar el equilibrio, y la lógica en la construcción musical arquitectónica. Desde este momento el músico deja de crear, y solamente abona lo ya antes sembrado. En el mejor de los casos, sintetiza todo aquello anteriormente inconcluso, o insuficientemente ampliado en composiciones anteriores. Pero es aún más triste, si el método de composición elaborado para sí en la práctica, conlleva a un método escolástico, obligatorio para todos los que lo

estudien. Entonces surge el más nocivo de todos los academicismos. El academicismo local, el escolástico, en cuyos capítulos se encuentran generalmente los más grandes representantes de la corriente de composición dada, o uno de sus más nocivos seguidores, que supo dogmatizar todo aquello que le fue dado en la práctica viva.

«La contraposición a la creación viva se encuentra no solamente en el academicismo, surgido de las necesidades de crear músicos-epígonos, los cuales con su arte que acompaña a las tradiciones, frena el poderoso vuelo de la imaginación de los más fuertes talentos, para crear así una base o reforzar la competición. Los enemigos de la creación, aún siendo la antípoda del academicismo: son el esteticismo y el diletantismo.» [p. 5]

En realidad el esteticismo, — señala Asaf'ev, — tratando a veces de encontrar en sí mismo el sentido y la justificación de su arte, no puede ser visto exclusivamente como esfera de la percepción de la obra artística. Éste se presenta también como impulso hacia la creación, debilitándola y llevándola a un papel servil, por medio de la subordinación a las corrientes en boga, condicionadas por el gusto de la época. En el periodo de predominio del esteticismo, la creación se rebaja a la diversión, hasta el juego de las delicadas sonoridades. Las formas miniatura demasiado retocadas y la artificialidad de sus partes, predominan sobre los amplios vuelos de la imaginación y la fantasía. La percepción viva de las ideas artísticas se sustituye por la admiración. Lo más esencial para la música es un mal para el esteticismo. Esto es la privación de lo más vivo, el nervio musical, el sinfonismo, ya que la admiración no soporta la actualidad. El esteticismo exige la calma y la pasividad.

«La época del esteticismo es la esencia de la época del estancamiento, del cansancio, de lo estático: entonces se tiene mucho ocio, no piensan como juzgan, no crean como componen, no perciben, sino complican la percepción.» [p. 5]

Para Boris Asaf'ev, el esteticismo sería la negación de la realidad y lo emocionalmente sensible en el arte, que aísla al esteta de todo lo que representa para él la realidad misma. El esteticismo es la doctrina que

considera los valores estéticos como los fundamentales y primarios, y subordina todos los demás valores, sobre todo los morales. El esteticismo fue caracterizado por Sören Kierkegaard como la actitud del que vive en el instante, olvidando lo banal, insignificante y mezquino. El esteta evita la repetición que implica siempre la monotonía. El fin del esteta es por lo tanto el aburrimiento y la desesperación.⁷

En cuanto al diletantismo — continúa Asaf'ev, — ante la importancia de su significado, como un hecho de formación del medio artístico que prepara la llegada del verdadero genio creador, es una tentación aún peor que el academicismo, y más nocivo que el esteticismo. El diletantismo adolece de la voluntad creadora, de la aspiración creativa esencial.

«El diletante es su mismo dueño, si quiere compone, si no quiere no compone, y al mismo tiempo como verdadero artista — apasionado y mártir: aspira a cualquier costo plasmar su pensamiento, sufriendo y atormentándose hasta no acabar con aquello, para nuevamente acariciar el siguiente sueño creador. Así es el camino bautismal marcado por el diletantismo.» [p. 6]

En la creación musical — afirma Asaf'ev, — determinar el sinfonismo es impensable, así mismo como no es posible determinar el concepto de lo pictórico, de lo poético, del sonido musical, etc. Antes que nada es necesario señalar que no toda sinfonía pertenece al sinfonismo. Tampoco cualquier forma sinfónica se determina como sinfonismo, como no cualquier métrica presupone en su misma significación un contenido rítmico.

En las sinfonías la inventiva de la *razrabotka*,⁸ el desarrollo en cuanto parte de la forma sonata, no siempre significa la presencia del desarrollo, si se distingue uno de otro el concepto, así como se distingue mutuamente los conceptos de cantidad y cualidad. El impulso básico del movimiento musical consiste en una aspiración muy simple, que es establecer constantemente la

⁷ Cfr. ABBAGNANO, N.: «Esteticismo» *Diccionario de Filosofía*. México, FCE, 2000.

⁸ La *razrabotka* es un término empleado en la teoría musical rusa para designar a la parte del desarrollo, después de la exposición, en la forma sonata allegro. De aquí en adelante lo emplearemos constantemente para distinguir entre el desarrollo como tal y el “desarrollo” como parte de la forma. [A. G.]

violación del equilibrio. El tejido musical vivo no es otra cosa que un encadenamiento de líneas: el equilibrio, la violación y su restablecimiento, repetido una determinada cantidad de veces. La esencia del sinfonismo consiste pues, en la constante estratificación de los elementos cualitativos por otros nuevos, y no en la simple confirmación de lo ya antes experimentado en el estado de equilibrio. Al violar este sencillo principio, la música se convierte en algo estático, inmóvil, en donde mutuamente se siguen los encadenamientos mecánicos de periodos, frases y motivos. Además, ninguna simetría les puede transmitir el movimiento y la acción del pulso vivo.

No hace mucho, — nos dice Asaf'ev, — que en la música imperaba el periodo del impresionismo. Su esencia fue doble, desde el punto de vista de los nuevos horizontes en el campo del refinamiento técnico y del psicologismo. Descubriendo nuevas riquezas armónicas, el impresionismo al mismo tiempo subordinó a la música a los principios del arte plástico, a la descripción poética, e incluso al programa mismo. Desechando las grandes estructuras arquitectónicas, y concentrándose en el reconocimiento de la esencia estética y psicológica de cada momento aislado de la sonoridad, el impresionismo rechazó el movimiento musical puro, quedándose en la percepción "vertical" del arte musical. El impresionismo entonces tuvo que recurrir a todos los medios posibles, fuera del orden musical, para justificarse y revivir en una especie de morfinomanía musical, a pesar de toda su refinada belleza y complicada factura.⁹ Este tipo de movimiento fue, después de todo, un rechazo a la evolución, una desconfianza en el presente, a las nuevas formas de percepción de la realidad, y así mismo, un cansancio, un aislamiento en el invernadero de la delicadeza.

Boris Asaf'ev afirma que aún después del deslumbramiento wagneriano, la aparición de Debussy fue parecida a la de Chateaubriand, posterior a su divorcio con el pensamiento revolucionario. En éste no tanto se ocultaba el renacimiento del catolicismo, como el descanso en la contemplación divina y

⁹ Factura: término utilizado por la teoría musical rusa para designar al tejido musical, es decir, a sus distintas maneras y formas que adopta. [A. G.]

en la entrega de sí mismo al culto místico. De esta manera, si en el academicismo reinaba el razonamiento constructivo de la síntesis y la concentración, sobre la base de la experiencia viva de los grandes maestros; entonces en el esteticismo y en su herencia, el impresionismo, predominaban los impulsos sensibles de su entrega pura a la intuición. Ante estos impulsos, la creación se ensartaba en una serie de sonoridades individualmente aisladas, cada una de las cuales se degustaba en la percepción como algo independiente y separado. En lugar del pensamiento nacieron los estados de ánimo. La reacción en contra de las emociones wagnerianas, llevó hasta la excepcional erotomanía, hacia el disfrute sensible del sonido aislado.

Enrico Fubini afirma que en efecto, Claude Debussy rechaza radicalmente cualquier forma de retórica inherente a la grandilocuencia de las formas arquitectónicas clásicas. Debussy descubre el secreto de las microestructuras, que se identifican con el sonido individual y tienden al silencio. A la búsqueda de la delicadeza de lo apenas sugerido. Sin insistencia, sin amplificaciones retóricas y supraestructuras intelectuales y formales, que hacen pesado el decir.

«...en Debussy, el acorde pierde su significado funcional — el vínculo que en la armonía tradicional e incluso en la wagneriana lo unía a los acordes que lo precedían y que lo seguían — para asumir un significado tímbrico y colorista. Se ha destacado con acierto que, a partir de Debussy, se puede empezar a hablar de agregaciones sonoras más que de acordes; ello lleva a dar un nuevo peso al sonido individual, a la pequeña y no relacionada partícula sonora y también a los conjuntos de sonidos que pueden ser disfrutados como entidades autosuficientes en sí mismas sin necesidad de vincularlas a la idea de un desarrollo. Así, en el ámbito de esta nueva lógica musical, Debussy destruyó definitivamente el vínculo que había unido durante tres siglos la melodía a la armonía, y dejó libre a la melodía para navegar a su libre albedrío movida por el soplo irregular de los vientos.»¹⁰

Como ya hemos dicho en la introducción de esta investigación, Enrico Fubini

¹⁰ FUBINI, E.: *El siglo XX: entre música y filosofía*. Universitat de València, Co-lecció estètica & crítica, 2004, p. 152.

sabía de la teoría de la entonación de B. Asaf'ev, pero no conocía a ciencia cierta su pensamiento. Para E. Fubini la visión de la música post-wagneriana de Debussy, vista como algo agradable, pero fútil y ligera, es relacionada con el pensamiento filosófico y estético de la musicología de Th. W. Adorno.¹¹ Éste interpreta la disolución del lenguaje wagneriano bajo las categorías de la dialéctica hegeliana, e identifica una rígida genealogía de la evolución de la música del siglo XIX al XX. Bajo esta óptica, según E. Fubini, la música de Debussy resulta ser un incidente más en el camino, no esencial para la comprensión del desarrollo de la música.

Al igual que Asaf'ev, la obra musicológica de Adorno se caracteriza por la extrema densidad y lo asistemático de sus formulaciones, que se resisten a una fácil categorización. El objetivo de la obra teórico musical de Adorno, fue descifrar el contenido histórico y social de la música desde el interior de esta misma. El concepto de material musical como mediación entre la música y la sociedad es central en su pensamiento. Su teoría del material musical históricamente mediado, es también una teoría de la forma, entendido en dos niveles: la preformación histórica del material llevado a los géneros y los esquemas formales; y la reformulación crítica de este material preformado entre la estructura de las obras.¹² Todas estas ideas se encuentran ya en la obra teórica de Boris Asaf'ev, y fueron formuladas al menos unos años antes de las obras de Adorno.

Volviendo a 1917, B. Asaf'ev afirma que en la superación de una u otra tentación, se refleja no solamente el hecho del paso hacia otros métodos de composición, sino la lucha por el desarrollo orgánico del don creativo, atado de pies y manos por recetas completamente no aptas para el mundo contemporáneo. En consecuencia, la creación musical se mueve determinada por dos condicionantes. La primera de éstas consiste en el constante auto

¹¹ ADORNO, Th. W.: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. 12. Philosophie der neuen Musik*. Tübingen, 1949 (trad. cast. *Filosofía de la nueva música. Obra completa, 12*. Madrid, Akal, 2003); *Ästhetische Theorie. (Gesammelte Schriften, 7)*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970 (trad. cast. *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1971)

¹² Cfr. PADDISON, M.: «Adorno, Theodor (Ludwig) W(iesengund)» Grove.

encadenamiento y liberación de la creación musical. La antinomia la resuelve el genio, rompiendo las tradiciones para mantenerlas vivas; y en base a estas mismas tradiciones, el talento se desarrolla.

La segunda condicionante consiste en los diferentes lazos aplicados a la creación viva. La antinomia se supera en el camino creativo del genio o del talento. Este camino no es otra cosa que la serie de logros ascendente, a través de la superación de las tentaciones y seducciones surgidas del mundo externo, del mundo de las ideas y del mundo de lo inconciente. Todos ocultos, pero no por ello con menos influjo. Asaf'ev escribe:

«Las inclinaciones personales del artista hacia unas u otras tendencias pertenecen más bien al grupo de las ideas más que al mundo externo. El carácter externo lo recibe si este es el resultado de la influencia de una escuela. Pero en la esfera de las ideas existen aún tentaciones no menos concretas, que anteponen obstáculos al desarrollo de la creación libre, y que surgen de la ideología impuesta. De éstas, la tentación básica es el nacionalismo. Su peligro consiste en que siendo un objetivo propio, como un logro deseado, el nacionalismo arrastra al artista hacia la subordinación de las influencias externas. El argumento, la cotidianidad, la historia, la etnografía, etc., etc. Es curioso que el nacionalismo, erigiendo en ocasiones una especie de mesianismo en el arte, se avenga con la técnica y las formas basadas en los logros del arte de otros países. Y por si esto fuera poco, constituya una persecución sobre la verdadera corriente nacional en la música, teniendo como objetivo comprender la esencia y los fundamentos del arte propio, de sus rasgos característicos y peculiares, para enriquecer el arte subrayándolo con los medios de la vida del pueblo. Así como el estudio del carácter de la persona no conlleva a la negación de los rasgos humanos, así mismo la argumentación del arte de un país dado, no se desconecta de la creación de toda la humanidad.» [p. 8]

Pero en contraposición al nacionalismo, surge otro movimiento que niega todo rasgo nacional, tratando de convencerse a sí mismo y a todos, de la posibilidad de construir la música sobre principios comunes a todos. Lo que resulta de todo esto, es, si no un academicismo sin rostro, sí, una imitación sincera de los medios en boga o de las más elegantes estilizaciones.

«En este momento, se nota ya una nueva tentación en relación con la democratización del arte, anunciado por todos lados. Es posible que muy pronto aparezca especialmente una música democrática. Algo parecido al futurismo que ya se apresura a erigirse como el verdadero arte democrático. Tal mezcla de ideas de democratización, como la creación de condiciones propicias para el encuentro con el arte y su comprensión por las masas, los sueños sobre el arte democrático en contraposición al arte burgués, ya se clava en la conciencia de la gente sin pretensiones, y posiblemente muy pronto será esta, una nueva consigna.» [pp. 8-9]

En 1909 la revista parisina de avant-garde *Le Figaro*, publicó el ensayo *Le Futurisme*, del italiano Filippo Marinetti. Este fue el inicio de un nuevo movimiento artístico. En 1910 el compositor italiano Francesco Balilla Pratella, escribe su *Manifiesto dei Musicisti Futuristi*. Muy pronto éste fue adoptado por el movimiento artístico del *avant-garde* en Rusia. La obsesión por la velocidad las máquinas y la industria, fueron unidas en un arte iconoclasta que se revelaba en la violencia. Subversivas representaciones con anárquicas reacciones. La violencia como arte, y el arte como violencia. Al igual que los italianos, los futuristas rusos proclamaron sus ideas en manifiestos. Estos eran públicos, absurdos y salpicados de iconoclastas posturas insostenibles. Compositores rusos como A. Lourié, M. Matjušin y N. Roslavec estuvieron ligados al movimiento futurista. Durante los primeros años de la revolución, el movimiento futurista tuvo estrecha relación con el Ministerio de Cultura de la Unión Soviética. En 1917, el compositor Artur Lourié fue nombrado por Anatolij Lunacarskij, el comisario de educación, al puesto de dirección de la sección de música, *Muzo de Narkompros*. En esos mismos años se forma el *Komfuturizm*, ala de la izquierda revolucionaria del movimiento futurista ruso, vinculada al *Proletkul't*. La estética proletaria industrializada del *Komfuturizm*, brindó sus más espectaculares frutos en 1922, con la obra de Arsenij M. Avraamov, titulada: *Simfonija gudkov*.¹³

¹³ Cfr. RADICE, M.: «"Futurismo:" Its Origins, Context, Repertory, and Influence» *The Musical Quarterly*, Vol. 73, Nº 1. (1989), pp. 1-17; PAYTON, R.: «The Music of Futurism: Concerts and Polemics» *The Musical Quarterly*, Vol. 62, Nº 1. (Jan., 1976),

La segunda parte de *Superación y Tentaciones*, está dedicada al análisis de la música rusa. En ésta se afirma que el destino de la música rusa, y el camino creativo de los compositores rusos, se encuentran en una encrucijada bajo el influjo constante de dos principios, que corresponden con los dos estados de conciencia musical de la intelectualidad rusa. Ante todo, esta dualidad se revela en su relación con occidente, y sobre todo con Alemania. La esfera de la música rusa es esencialmente la esfera provinciana. Comenzando con Glinka, que arribó a Rusia con el germen de la cultura musical de occidente, llega hasta Skrjabin, a través de Čajkovskij e incluso de Rimskij-Korsakov, continuando la cadena de influencias alemana hasta la fecha aún no superada. De éstas, la más profunda y productiva fue la influencia de Mozart. Esta influencia sin lugar a dudas se reflejó en la conducción de voces en Glinka, y en la transformación y amplio desarrollo de Rimskij-Korsakov. Mozart influyó sobre Čajkovskij, y no sólo estilísticamente, como en *La Dama de Picas*, sino más esencialmente en relación a la estructura y al estilo vocal. La influencia de Beethoven, Wagner, Liszt, y Schumann no es menor, e incluso más significativa que la influencia de Berlioz, comparativamente pasajera que el slavianismo de Chopin.

Por otra parte, — afirma Asaf'ev, — desde el momento en que la música rusa tomó conciencia de sí misma en la obra de Glinka, entró por la puerta de un vivo nacionalismo hacia la rica herencia del canto popular. Gracias a esto, inmediatamente se distinguió un rostro independiente, expresivo y distinto de la fisonomía actual de la música de occidente. Toda una serie de talentosos músicos, con una clara voluntad y aspiraciones de expresión, llevaron en muy poco tiempo la creación musical rusa a las alturas, profundizando en su base por medio del contacto con las tendencias musicales de occidente, y enraizándose cada vez más fuerte en el terreno propio. Y así, los músicos rusos simultáneamente pensaban como

pp. 25-45; NEST'EV, I.: «Iz istorii russkogo muzykal'nogo avangarda. Stat'ja pervaja» *Sovetskaja Muzyka*, Janvar', № 1, 1991, pp. 75-87; *Ídem*. Stat'ja vtoraja. *Sovetskaja Muzyka* № 3, 1991, pp. 68-73; DENNIS, F.: «Futurism» Grove; LOBANOVA, M.: «Avraamov, Arseny Mikhaylovich» Grove; (v. *infra*, cap. VIII, *Proletkul't II*, p. 504)

provincianos en relación a la metrópoli, y a la vez como genios, ya que descubrieron un mundo sonoro de inesperadas e impensadas posibilidades, como lo hiciera Musorgskij, a pesar de toda su literalismo, psicologuismo, e incluso su anti-musicalidad.

Asaf'ev nos dice que estas posibilidades no son una sorpresa. Su causa se esconde en la riqueza no explotada del canto popular y religioso ruso, así como en la técnica especial del compositor. Cuando en occidente la creación popular se hundió en los modelos inalcanzables de la música y en las grandiosas concepciones de Bach, Beethoven y Mozart, en Rusia apenas comenzaba a entenderse esta riqueza. Desde este punto de vista, la música rusa es una ininterrumpida cadena de acercamientos hacia la creación popular para utilizar su fascinante energía potencial. De eslabón en eslabón se ha realizado este acercamiento. Desde la subordinación de las piezas rusas al modelo occidental, hasta el rompimiento y la recreación en la obra de Nikolaj Rimskij-Korsakov, o la transformación en el diatonismo de S. Rachmaninov. En este camino de superación del provincialismo, y de la toma de conciencia en las características nacionales de las ideas musicales rusas, ocupa un lugar especial la obra de Rimskij-Korsakov, tan alegre y optimista, pero también tan trágica y enigmática.

Por su estilo, — nos dice Asaf'ev, — Rimskij-Korsakov parecía ser un imperturbable y frío clasicista. En esencia un secreto romántico, y por su visión, un panteísta pagano partícipe a toda reconciliación con la armonía. Pero en realidad percibimos de su obra las contradicciones; la búsqueda y la seducción estética, tanto ideológica como psicológica por él insuperadas; además de agudas y profundas objeciones. En la evaluación de Rimskij-Korsakov juega un papel importante su dualidad, surgida de su carácter personal, de las propiedades de su educación, y de su formación y medio en el cual se desarrolló. Esta dualidad penetra en todo. La raíz de esto se encuentra en su diletantismo, del cual él mismo pudo salir, gracias a su esfuerzo y su voluntad estoica. Y se liberó de tal manera que él mismo subordinó a su romanticismo juvenil, ubicado dentro del marco de las

tradiciones de un falso clasicismo, seguido por él mediante la práctica analítica, más que por la comprensión científica. Y así, — prosigue Asaf'ev, — en su acercamiento hacia la creación popular rusa, Rimskij-Korsakov no pudo evitar la tentación de subordinar esta creación a una única y verdadera medida. Medida elaborada por su propia experiencia. Sin apartarse del canto, pero acercándose a éste desde un sistema ya preparado, R-Korsakov subordinó a la pieza rusa bajo condiciones ajenas a ésta, suministrando a sus composiciones una abundante armonía tónico-dominante beethoveniana; la correlación de terceras lisztianas, y un colorido romanticismo schumanniano. En su obra jugó un papel muy importante la etnografía, como se puede constatar en cualquiera de sus óperas con abundantes ejemplos. En éstas, la pieza rusa entra en acción como una estilización, para así transmitir a la escena dada un determinado matiz. Esto no fue una construcción sobre la base de la pieza rusa, sino únicamente un desarrollo sobre característicos modelos haydiniños y beethovenianos, transportados de una manera contrapuntística inocente. N. Rimskij-Korsakov rápidamente elaboró sus modelos, por medio de los cuales pudo arreglárselas con cualquier fenómeno etnográfico, permitiéndose anacronismos y mezclando estilos, desde lo arcaico-religioso, hasta las piezas militares y fabriles de la época.

De hecho, — continúa Asaf'ev, — fue triple el influjo de la pieza rusa sobre Rimskij-Korsakov: el amor heredado hacia ésta; el diletantismo del romance ruso, con su contraste mayor-menor; y la estricta educación del diletante autodidacta, que se aferra a la asimilación de los métodos.

«Es por eso el claro reflejo de las formas (por el estilo) que en las operas de R-Korsakov se presentan, a veces en lo más banal de la correlación tónico-dominante beethoveniana, que el talento del compositor se autoriza en la idea artística, y no como un valor artístico autónomo. Y tras Beethoven se presenta Wagner, y como resultado tenemos en "Kitež",¹⁴ el gran tema de la obra rusa,

¹⁴ Se refiere a: *Skazanye o nevidimom grade Kiteže i deve Fevronij* [Leyenda de la ciudad invisible de Kitež y el hada Fevronija]: Ópera en cuatro actos de N. Rimskij-Korsakov sobre libreto de Vladimir N. Bel'skij. Cfr. Taruskin, R. «Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya» Grove.

a los rasgos imponderables del “provincialismo” ruso, de la dependencia de las ideas musicales rusas. Esta propiedad la tomamos no en menoscabo de su obra, sino como importante hecho para señalar que el tratamiento de R-Korsakov de la pieza rusa, no es un fenómeno que merezca dogmatizarse, sino al contrario, es la extracción y la constante superación.» [p. 11]

Pero Rimskij-Korsakov no supero tampoco el nacionalismo. Esto se refleja en sus composiciones para el teatro, en las que se representa exageradamente los elementos cotidianos, folklóricos, y populistas de una manera inconciente en la acción. Todo esto se observa en *La Doncella de Pskov*, *La Noche de Navidad*, *Mlada*, e incluso en *Sadko*, sin mencionar a *El Gallo de Oro*.

Rimskij-Korsakov, — nos dice Asaf'ev, — da la impresión de no poder componer si no recibe el impulso externo. La elección de sus argumentos se define en gran parte, no en la intriga dramática, sino en el carácter semi-cotidiano y semi-fantástico del entorno de la acción principal. En esencia, Korsakov es un romántico. Pero en su modestia y timidez que encubría bajo un blindaje de cuento, se esconde una especie de academicismo escolástico, el cual él mismo consideraba que dirigía por orden del destino. De esta manera, Korsakov no pudo con la antinomia, aspirando a reconciliar en sí mismo a todos los estilos y tendencias. Sobre esto es suficiente con mencionar a *Kašej* y *La Novia del Zar*. Pero el motivo fundamental de la obra de Korsakov consiste en su lírica. Una lírica espiritual y acariciante en donde el compositor superó el estancamiento de la época y los argumentos del provincialismo, es decir, el academicismo ruso. Y Asaf'ev se pregunta:

« ¿Pero como pudo suceder, que después de los admirables logros de Glinka en la perfecta superación del diletantismo ruso del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, con la creación de la más fastuosa ópera *Ruslan i Ljudmila*, pudiera levantarse el movimiento que se basaba en la formación musical, sin dominar aún los métodos desarrollados a través de cientos de años, y sólo sobre los gustos personales y las simpatías de Balakirev y de la *magučaja kučka*,¹⁵ los seguidores de Korsakov?» [p. 12]

¹⁵ *Magučaja kučka*: El montoncito poderoso. Así fueron nombrados por V. Stasov a grupo de compositores mejor conocidos en occidente como el Grupo de los cinco.

« ¿Como pudo la conciencia rusa dar la espalda al silogismo perfecto construido por Glinka en *La vida por el Zar* (Ivan Susanin), como primera causa del *Ruslan*? ¿Sólo sería el gusto y la voluntad personal de Balakirev?» [Ibidem]

Boris Asaf'ev piensa que no es así, y que la causa es aún más profunda. De hecho, Glinka fue un fenómeno aislado. En *La vida por el Zar* (Ivan Susanin), Glinka superó su propio diletantismo y a todo el diletantismo ruso que lo precedió, dando una síntesis en la cual se combinan los últimos logros musicales de occidente con las transformaciones específicas en éstos de los elementos rusos. *La vida por el Zar* es una gran ópera dramática, creada bajo la receta y bajo el tipo de la óperas extranjeras (no rusas) de los años veintes y treinta del siglo XVIII. Pero Glinka puso en esta obra elementos muy novedosos. La caracterización de *Susanin* se realiza desde dentro, desde su drama interno. Para ser una típica ópera épica, es llevada a costa de los acontecimientos externos y de las hazañas dramáticas de los héroes, que no se había visto con tal profundidad en su época. El gran aporte de esta ópera es precisamente su psicologuismo dramático. No obstante, los herederos de Glinka que siguieron al *Ruslan*, no notaron lo valioso de esta primera ópera. Pudo haber sido que el mismo M. Glinka haya tratado de crear una tercera ópera, en la que uniera la brillantez del *Ruslan* con la concepción dramática y sinfónica de *La vida por el Zar*, superando con esto sus aspectos imitativos. Pero no fue así, y no pudo él solo decir todo por todos. En esto se refleja la herencia de la relación diletante hacia el arte. Los herederos de Glinka tomaron a la construcción inacabada por un dogma, y con esto llevaron a una contagiosa tentación a sí mismos y a las generaciones siguientes. Sus sucesores directos, Dargomyžskij y Balakirev, al no entender la amplitud y la profundidad de las concepciones de Glinka, tal vez por la cercanía, se detuvieron en el *Ruslan*, y la erigieron como la obra prominentemente nacional y original. De aquí surgen las tendencias en la ópera rusa por la etnografía, y la historia.

Es verdad, — nos dice Asaf'ev, — que Dargomyžskij tendía más hacia el dramatismo, y fue ante todo un diletante por su visión limitada, ya que no

salió de los límites del bajo-general. El dramatismo en la ópera es impensable sin el dominio del sinfonismo, y para dominarlo, sólo es posible en la tensión espiritual a través de aquellas formas en las que éste se reveló en los grandes maestros. Pero Dargomyžskij se educó a la manera diletante; en la afición por la superficialidad de la ópera francesa, en el vaudeville, sin conocer la literatura musical y sin poder superar a quien él consideraba ser su heredero. Por supuesto que Dargomyžskij no conoció la música de Wagner, y en su profundo provincialismo, sufrió la desconfianza hacia la música rusa del público y de los conocedores de aquel tiempo.

La pobre *Rusalka*, — nos dice Asaf'ev, — a pesar de todas sus cualidades, no podía competir con la brillante pléyade de las óperas de Meyerbeer, Rossini y Verdi, en la insuperable interpretación del teatro italiano en S-Peterburg. Los críticos como Serov preferían a Wagner, con su colosal poderío imaginativo y su audacia, que al estrecho horizonte del pensamiento de Dargomyžskij y sus admiradores. Por un lado estaba la cultura, la tradición, la maestría y la moda. Por el otro estaba la fe en la necesidad de renovación, pero sujeta al retraso y a la insuficiencia en las fuerzas espirituales de Rusia. Lo único que salvó a Dargomyžskij fue su intuición psicológica, gracias a lo cual creó el *Convidado de Piedra*. Pequeña solución a un gran problema. La estructura de la ópera se basa en el esclavizante seguimiento de la estructura del poema de Puškin, del que recibe el impulso creativo.

«Pero la intuición psicológica de Dargomyžskij, le permite con increíble flexibilidad y agudeza llenar con el contenido de las palabras a la música, transformar la palabra en canto, en cuentos sonoros verdaderamente maravillosos, y en algunos momentos congenialmente al psicologismo del gran anti-sinfonista de Musorgskij.» [p. 15]

Boris Asaf'ev califica a Musorgskij de anti-sinfonista, por su constante demanda sobre el innecesario estudio y transformación de las formas. Asaf'ev añade que se le podría calificar incluso de anti-musical, en el sentido de que Musorgskij negaba fijar la música en el tiempo, a través de analogías con las formas espaciales. Para Musorgskij, el sonido se fija por la palabra y viceversa. Esta relación es para él la única, y el tejido musical es concebible

sólo como la sucesión de momentos sonoros encadenados a su vida espiritual correspondiente. Por supuesto que el ideal, y, junto con éste, el límite de la música, se logra con la libertad del discurso musical ante el cual no existiría la necesidad de incluirla en una u otra fórmula arquitectónica, y para que la música se perciba como un único eslabón, parecido a como cada persona la percibe en su conciencia. Musorgskij debió ser, y pudo ser sólo un compositor de ópera, profundizando con su intuición psicológica hasta la profundidad y la agudeza nunca antes vista. Con el más mínimo cambio del colorido armónico, del dibujo rítmico, o de la línea melódica, alcanzaba los cambios de estado de ánimo, de sensación, y de impresión. Musorgskij todo el tiempo hace una caracterización, una personificación, una transformación. Todo descubrimiento armónico estaba motivado por un impulso psicológico, por la palabra que determina el *tonus* de la sonoridad.

«Pero sin la palabra o privada de la palabra, su música, si no se apoya en el programa, es decir, en el impulso literario, pierde la fuerza de influjo, o simplemente no se transforma en música descriptiva. Musorgskij no piensa como músico, sino percibe como un fino psicólogo cada uno de los objetos vivos que atraen su atención, y trata de plasmar su estructura espiritual en sonidos. En esto consiste el secreto de la “verdad” de Musorgskij y de su convicción.» [p. 16]

El realismo de Musorgskij, — prosigue Asaf'ev, — no se encuentra en donde lo pensaban encontrar Stasov, y muchos de los amigos y enemigos del compositor, que consistía en rebajar el realismo psicológico de Musorgskij casi hasta la imitación sonora, hasta la aparición en sonidos de las tendencias “ambulantes”.¹⁶ Pero el mismo Musorgskij es culpable de esta situación; al tomar los impulsos recibidos de la percepción de la vida y el arte, por los objetos de la representación sonora, o al realzar en sus cartas su idea de la verdad en sonidos. Afortunadamente en su música esto no se refleja. Con su

¹⁶ Aquí Boris Asaf'ev se refiere a la sociedad de pintores ambulantes. Tendencia artístico-realista de la segunda mitad del siglo XIX en Rusia, de ideas democráticas y revolucionarias, denominada “peredbižnyj vystavki” [exposiciones ambulantes]. Cfr. Ožegov, S.: «peredvižnik» en: *Clovar' Russkogo Jazyka*. Moskva, Russkij Jazyk, 1985

gran talento psicológico, Musorgskij creó una unidad lírica sonora de la pieza, y no un seguimiento esclavizante de la palabra.

No menos interesante es la creación de Balakirev. Boris Asaf'ev nos dice que el destino lo llevó a dirigir la nueva escuela rusa, y le brindó a su círculo de estudio, talentosos alumnos. ¿Pero que les podía ofrecer? — se pregunta Asaf'ev. ¿Inducir la convicción de que sus simpatías personales y sus gustos en la música se deberían de seguir e imitar? Por supuesto que con tales principios, — añade Asaf'ev, — es imposible crea una escuela, ya que sobre la base del análisis en parte es imposible elaborar una técnica flexible y aplicable en todo. El primero en comprender el peligro fue Rimskij-Korsakov, quien se alejó de Balakirev salvaguardándose. Y estuvo en lo cierto, ya que no solamente se liberó del diletantismo y desarrolló sus propios dones, sino que fundó toda una escuela. Aunque sus métodos surgieron de la experiencia personal como compositor, y no como resultado de una larga investigación de las leyes de la práctica musical, como lo hiciera en Moscú S. Taneev (discípulo de Čajkovskij y maestro de Skrjabin y Rachmaninov). Pero Borodin también se mantuvo al margen de Balakirev:

«En una constante, pero silenciosa oposición a la enseñanza de Balakirev, estuvo Borodin, tendiendo hacia los formatos tradicionales de occidente, y asombrando a todos por la riqueza de su talento armónico y temático, que no alcanzó a tentarse ni tuvo que superar nada, en cuanto a su relación diletante hacia la creación musical.» [p. 17]

Boris Asaf'ev señala que Balakirev, si acaso, pudo reconciliarse con los resultados de su enseñanza, y ceder su derecho de dirigente y fundador de la *Magučaja Kučka*. En esta discordia espiritual entre la conciencia de su predestinación y, al mismo tiempo, la imposibilidad de llevarla a cabo, indudablemente se encuentra la causa del alejamiento de Balakirev, y de su poca productividad compositiva en comparación con las expectativas creadas. En esencia, — subraya Asaf'ev, — Balakirev fue un modesto, tímido y reservado lírico. Es el Balakirev asceta y moralista que cae bajo la influencia sentimental y delicada de Chopin; y como personalidad con una voluntad rota, se subordinó al titanismo de Lizst. Sus recuerdos de juventud y sus

simpatías nacionales, lo llevaron hacia Glinka. Ante la ausencia de pensamientos propios, Balakirev resulta el tipo de compositor que se pierde en una especie de “academicismo individual”, y que repite audazmente las mismas fórmulas en diversas combinaciones pianísticas.

«Y caro le costó a Balakirev como compositor, la tentación del poder y la seducción nacionalista, mesiánica de la eslavofilia! La ideología ahorcó su visión musical, subdesarrollada por la falta de escuela y encerrada en los límites de su gusto personal. ¿No se daría cuenta Balakirev de su estrechez y de su sectarismo, cuando decidió confiar el destino del joven Glazunov a R-Korsakov y relacionarlos de esta manera para siempre?» [p. 18]

En realidad, — prosigue Asaf'ev, — fuera de la creación de Rimskij-Korsakov no se comprende a Glazunov, y su obra es la otra cara de Korsakov, o la culminación necesaria de éste en la esfera de la música sinfónica. Casi siempre, Glazunov transforma el material korsakoviano, pero en mucha menor medida tiene la osadía de su maestro. Las armonías korsakovianas contienen aquellos elementos para el desarrollo, que exigen el agudo talento de Stravinskij, y que a la “sinfonización” como tal, Glazunov nunca se decidió. Boris Asaf'ev se pregunta, y responde:

« ¿Pero, es un sinfonista Glazunov? Por momentos si (el primer movimiento de la 6a sinfonía, el scherzo de la 8a), pero en general no. Sinfonista es aquel quien no le teme provocar a la naturaleza, quien viola el equilibrio y no lo detiene el momento indeciso. Y el movimiento avanza y avanza, apartando el resultado final hasta el completo agotamiento en la elección de los temas potencialmente introducidos.» [p. 18]

El desarrollo musical en Glazunov, a pesar de toda su belleza en algunos momentos aislados, es esencialmente sólo una división cuantitativa del material, que es trasladado a otras condiciones tonales o colorísticas, pero que no se encuentra en éste la fuerza motriz ni la necesidad interna. Este desarrollo, — continúa Asaf'ev, — en donde domina la inercia, rememora aquella inercia de la masa de hielo, cuando lentamente se desliza recibiendo el impulso de la energía del rayo de sol. En Glazunov, la forma no surge del tema, que contiene la tensión de la naturaleza musical, sino que es algo ya

dado, en el cual se inserta en determinados lugares el contenido sonoro. Por eso Glazunov sustituye a veces el desarrollo de las ideas musicales por un juego móvil y agudo de métricas, con lo que llena la forma ya dada.

La arquitectura armoniosa es la condición de la forma sinfónica, pero no es el sinfonismo, y por eso no se puede confundir el juego de traslados sonoros con el crecimiento orgánico de las ideas musicales, como se puede observar en las sinfonías de Beethoven y Čajkovskij. Por su parte Musorgskij, — añade Asaf'ev, — a pesar de todo su fino psicologismo, no pudo incluso con la música sinfónica de programa (Una noche en la árida montaña), mientras no la rehiciera completamente Rimskij-Korsakov. Así mismo Čajkovskij, quien trató toda su vida de superar su emocionalismo, no escribiría una sinfonía si en ésta no se encontrara el incontenible espíritu creativo; la eterna intranquilidad y la incontenible inquietud.

Boris Asaf'ev caracteriza a la música de Glazunov como brillante, clara, y generosa; de un imperturbable lirismo, pero sin superar la tentación del sinfonismo. Al subordinarse al círculo mágico de la técnica de su maestro, pero sin dominar aún su armónica clarividencia, Glazunov erigió los medios de la composición a un principio supremo, y sobre la joven generación de músicos rusos, colocó únicamente el pesado sello de su academicismo. Pero lo más triste, es que este sello no haya sido la síntesis de sus grandes logros, sino un academicismo provinciano en relación a aquella visión musical de donde fueron extraídos estos principios. En este estilo — añade Asaf'ev, — se compone a la fecha en el conservatorio, las sinfonías no sinfónicas.

Boris Asaf'ev afirma que la contraparte a la escuela de Korsakov-Glazunov, es la escuela moscovita de Čajkovskij-Taneev. La influencia de Čajkovskij como maestro fue incomparablemente menos aplastante. Čajkovskij como persona y como músico, superó el provincialismo y al círculo de S-Peterburg. Su escuela se basaba no en sus gustos personales, sino en las conclusiones de una larga tradición. Como compositor se distinguió por su actualidad, y no lo sedujo la ideología. Toda su vida fue la de un verdadero artista, abnegadamente dedicado sólo a su creación. Más exactamente, — añade

Asaf'ev, — Čajkovskij no superó las tentaciones, sino las influencias que transformó hasta lo irreconocible, barriendo lo innecesario y no imitando, sino recreando lo familiar. Frente a occidente Čajkovskij no fue un provinciano, sino un ruso europeo en el buen sentido de esta palabra. Fue él mismo a la altura de occidente, porque comprendió la cultura musical en toda su extensión, sin encerrarse en los estrechos marcos del grupo. Pero al mismo tiempo, Čajkovskij fue un seguidor de Glinka. Seguidor de un verdadero nacionalismo en la composición, ya que abarcó a Rusia no etnográficamente recolectando la pieza rusa, sino con la mente, con el corazón y la voluntad del pensamiento creativo, permaneciendo como ruso incluso en la *Francesca*.¹⁷

S. Taneev luchó en su creación con la influencia de su maestro, y no teniendo la fuerza para superarla en la composición, en sus métodos de enseñanza fue mucho más lejos que el mismo Čajkovskij. Basándose en las leyes del pensamiento y de la percepción musical de la época clásica europea, Taneev mostró a sus discípulos aquello que en la escuela de Peterburg jamás supieron ni escucharon. Al relacionar a la música rusa, como la rama de un árbol, con la técnica de occidente, Taneev no relacionó a su escuela con una sola tendencia o escuela aislada, sino le dio el derecho a desarrollarse con independencia y le infundió el culto a las leyes. En este medio se educó Rachmaninov, Skrjabin, y tras ellos también, Medtner.

Boris Asaf'ev describe a Nikolaj Medtner como un fenómeno aislado, e incluso extraño en la música rusa. Según Asaf'ev, N. Medtner es ajeno a la naturaleza de la música rusa, pero al mismo tiempo es parte de ésta. Su visión musical se crea totalmente sobre la idea alemana idealista de la música, casi fuera de cualquier refracción de la emotividad eslava. Pero Medtner es inseparable de Rusia, ya que se formó en ella.

Y de esta manera, — prosigue Asaf'ev, — si se observa a la música rusa como la provincia de occidente, esto será así indudablemente mientras los mismos compositores rusos no sean concientes de la verdadera naturaleza de la

¹⁷ Se refiere a *Francesca da Rimini*. Sinfonía fantasía sobre Dante A. (1876) [A. G.]

música rusa. En este sentido, Boris Asaf'ev califica a la creación de N. Medtner como la típica provinciana, en relación a la metrópoli alemana. En Medtner se observa en gran medida la expresión evidente que se tiene en Rimskij-Korsakov, Glazunov, Skrjabin, y Rachmaninov, pero la influencia de los clásicos germanos en Medtner llega hasta la completa identificación consigo mismo. Medtner es un estilista del clasicismo germano, trasladado únicamente a un suelo más fértil. Sus intentos de acercarse a Rusia a través de Puškin le fueron infructuosos, ya que la poesía de Puškin le resultó ajena y su declamación pesada. Pero además de su "provincialismo", — Asaf'ev insiste, — la música de N. Medtner se derrite en una tentación más, que es su falsa actualidad, y su ilusoria flexibilidad rítmica. En la observación atenta de la estructura de su música, la riqueza rítmica que salta a primera vista no es otra cosa que la división figurativa de la métrica. Es más bien una invención racional, que una fuerte tensión volitiva, expresándose en una efervescente rítmica apenas controlada por la métrica.

Algo parecido sucede ahora con Rachmaninov. Contemplador en esencia, pero sincero en sus emociones, Rachmaninov en su agudeza rítmica literalmente trata de convencerse a sí mismo, y a todos, de la severidad de sus obras de dura voluntad y énfasis actual, y no de la contemplación en la eficiencia oculta. B. Asaf'ev afirma que este fenómeno no se puede definir como la "medtnerización" de Rachmaninov. En primer lugar porque se trata en esencia de algo más profundo psicológicamente, y permite esperar de Rachmaninov la realización de nuevas posibilidades creativas. En segundo lugar, porque casi todos los elementos del énfasis rítmico contemporáneo de Rachmaninov, es de un origen evolutivo, ya que se vierte desde el principio en la creación de sus primeras obras. ¿Superará o no Rachmaninov las tentaciones de la falsa actualidad? — se pregunta Asaf'ev. Esto lo decidirá el futuro próximo.

Sobre Alexandr Skrjabin, Asaf'ev nos dice:

«La antípoda de Rachmaninov es Skrjabin. De Čajkovskij heredó la incontenible agitación, como si un espíritu desagradable constantemente

tratara por medio de una ininterrumpida manifestación, encontrar el límite o el objetivo de sus esperanzas creativas, y viviera en constante persecución por la realización sintética de sus terribles angustias en modelos inmateriales, más bien, que en la superación de lo material por la espiritualidad sonora.» [p. 22]

Pero al mismo tiempo, — afirma Asaf'ev, — Skrjabin trataba de justificar sus aspiraciones por medios ideológicos, y gracias a esto, no cayó en las redes de la música de programa. La tentación ideológica lo llevó a una posición psicológica bipolar. A. Skrjabin deseaba encontrar en la ideología el eterno espíritu de la creación evolutiva, traduciendo a la música sus emociones reveladas, y por otra parte, predeterminando el camino de su imaginación creativa con construcciones ideológicas llenas de maravillosa música. Todo esto no le estorbó para que se desarrollara ininterrumpida y orgánicamente en la esfera musical, en donde la intuición lo condujo constantemente de un logro a otro. En Skrjabin existe una línea única de contenido psicológico, que va de la condensación a la saturación, y de la resolución y al refinamiento.

Del sentimentalismo amoroso de Chopin, afirma Asaf'ev, con su atributo de suntuosa grandiosidad “terrenal” *post factum*, impregnó en la música el énfasis de la Polonia caída, que le dio a Skrjabin el punto de partida. Pero Chopin fue después de todo un decadente polaco, ya que refinó y eliminó todo lo que en su tiempo era un sueño irrevocable. Skrjabin rápidamente superó la tentación de “chopinizar” su música, y cada vez más claro se reflejó la silueta de la poética skrjabiniana que transformaba todo influjo terrenal en sonoridades radiantes. Se podría decir, — asegura Asaf'ev, — que Chopin no vio nada más allá de su enamoramiento, apartándose en la estilización del esquema. En cambio a Skrjabin, todo lo femenino le dio el motivo a la transformación de lo eterno. En este mismo sentido fue la superación de Skrjabin en Liszt y Wagner.

«De las tentaciones del fuego pasional y cruel, a la erótica *an und für sich*, y hacia su iluminación y transformación en una imagen imperecedera. Tan sólo es necesario comparar el final de “Tristan” — que se apaga y consume en la nada del fuego, con el final del “poema éxtasis” (concepto de influencia liszt-wagneriana), para convencerse como pudo Skrjabin superar el peligro de la

auto-exposición al erotismo. Y después, Skrjabin se arrojó en una especie de reflejos en el mundo hirviente y desenfrenado del caos, representado por él en sonidos como le fueron a él personalmente revelados, fuera del tiempo y desde las tinieblas, para después forjar de éste, modelos completamente de otro plano sonoro transformado y clarificado. [...] El arte ruso está en constante violación del equilibrio, pues esto es la música contemporánea... La creación skrijabiniana es admirable precisamente por su oscuridad, que se basa esencialmente sobre la armonía y no sobre el contrapunto, y sin permanecer en la estática de la sucesión de acordes, dividió al acorde mismo, irradiando por medio del llamando contrapunto armónico al movimiento en la dirección vertical y horizontal, es decir, en zigzag. » [p. 23]

Boris Asaf'ev concluye su artículo con la exposición de dos artistas-músicos mutuamente contrapuestos por su pensamiento, pero relacionados por el cause en que desembocó su creación artística. Cause que Asaf'ev califica como el "mundo korsakoviano sonoro de lo cotidiano". Estos dos compositores son Ljadov y Stravinskij. La creación del primero pertenece al círculo de aquellos que rompieron con la herencia de Glinka en la esfera de lo cotidiano. Influenciado por el renacimiento del arte europeo, A. Ljadov encontró en sí mismo las fuerzas para salir del círculo establecido por el catecismo escolástico de la escuela de Korsakov.



El segundo fue Igor' Stravinskij. Discípulo de Rimskij-Korsakov, pero no del conservatorio, Stravinskij escribió la suite vocal *Favne i pastuška* [*Faune et bergère*] que suplió al título de "artista libre",¹⁸ y le permitió forjarse el marco de las limitaciones académicas. Pero gracias a la feliz coincidencia en las circunstancias, — refiriéndose a Djagilev, — el reconocimiento de *Žar-Ptica* [El pájaro de fuego] por el impresionismo francés, le dio al joven compositor la frescura, aunque en una síntesis un tanto desproporcionada, de la música clásica rusa en las búsquedas contemporáneas.

¹⁸ "Artista libre", es el nombre del título que se otorgaba a los egresados del conservatorio de S-Peterburg hasta la revolución. [A. G.]

No es casual que A. Ljadov, — nos dice Asaf'ev, — fanático adepto de la pureza de estilo de los compositores del “grupo de Beljaev”, señalara sobre el *chorobod'* [ronda] del *Pájaro de fuego*, como la muestra de la incompetencia del compositor en desarrollar un tema ruso como debe ser, es decir, en el espíritu korsakoviano. Por supuesto que esto no era una incompetencia, sino el resultado de la intuición creativa, y un paso más hacia la liberación de Rimskij-Korsakov, y de la estática del “ruslanismo”.¹⁹ Más adelante le seguirá por su apariencia teatral, pero viva y vigorosa, la estilización de *Petruška*. Y así, Boris Asaf'ev describe a *Petruška* de Stravinskij, diciendo:

«El alma queda atrapada por la frescura del viento helado con sus copos de nieve picantes, y el reflejo de la luz solar reflejada en la nieve que ciega los ojos. Así quiero expresar mi constante impresión de esta música. [...] Todo corre, aspira, se agita, salpica de alegría y risas, es joven y sano. No es de extrañar que la música de “Petruška” sorprendiera inesperadamente a los amigos de Stravinskij, indignara a Ljadov, y señalara e hiciera de Stravinskij, al autor de la primera obra de la música rusa que descubrió la esencia de lo contemporáneo ruso, con su ansia de salir del impasse bizantino-eslavófilo ya muerto, hacia la amplitud de la realidad europea. » [p. 24]

La influencia de Korsakov — nos dice Asaf'ev, — desaparece en *Petruška*, para arrojarse por algunos momentos a un refinado y fantasmagórico aspecto en la *Vesna Svjaščennaja* [Consagración de la primavera]; a un caos enigmático el cual su entorno no supo superar. Esto fue, o el rompimiento hacia la profundización creativa, o la estilización de un atrevimiento juvenil. El segundo y tercer acto de *Solovej* [El Ruiseñor] confirman la primera suposición. *Petruška*, que fue escrita en el periodo de *Žar-Ptica*, es una hermosa permanencia en la envoltura sonora de Debussy, que seduce alucinando y embriagando, pero al igual que los consejos korsakovianos, el compositor la supo superar.

«Será la ruptura de “Petruška” en la actualidad solamente el único opus, y serán tan fuertes las ataduras del esteticismo moderno y de la tradición

¹⁹ Asaf'ev se refiere al culto por la obra de M. Glinka *Ruslan i Ljudmila*. [A. G.]

costumbrista korsakoviana, como para detener la audacia de Stravinskij, lo demostrará el futuro. Por ahora la actualidad lo puede llamar: “es mío”, y más bien que el academicismo, el esteticismo, la escolástica y la mística: “es nuestro”! y en nada le amenaza el destino de Ljadov. » [p. 25]

B. Asaf'ev afirma que Stravinskij es un compositor tan talentoso y ejemplar, que es imposible no reconocerlo. Pero al mismo tiempo es muy versátil, ya que puede componer imitando algún estilo, o partiendo de la literatura, o de los hermosos modelos de la poesía popular. Toda su vida creativa aspira a degustar la belleza de toda clase de conocimiento sobre el bien y el mal que lo atrae de la filosofía, la literatura, la pintura, y menos que nada de los dogmas musicales establecidos en su juventud (Asaf'ev se refiere al dogma de Glinka transformado por Rimskij-Korsakov), sin proclamar ídolos y sin destruirlos cada día. Al contrario, Stravinskij se aproxima y valora a todo fenómeno musical desde el punto de vista de su gusto dogmático, asentado en los principios de academicismo y esteticismo elaborados en casa. La “suciedad” y lo “sabroso”; estos son los límites fundamentales, o la primera etapa de su aproximación a la composición musical. En cambio Ljadov compuso en el gusto de Schumann y de Chopin, y en el caso de las piezas populares, en el carácter de Skrjabin, e incluso de Debussy, como si tratara de demostrar que en su limpieza contrapuntística se combinara cualquier estilo. Schumann, Chopin y Skrjabin, transformando esta imitación en una copia deplorable. Al final de su vida, — reconoce Asaf'ev, — Ljadov se encuentra a sí mismo en su *Volšebnoe ozero* [El lago encantado]. En esta obra, Ljadov logró después de todo concretizar su sueño, pero aún así, Asaf'ev la caracteriza como a un pantano estancado. En éste no se encuentra ni el agua ni a la persona viva. Es evidente que Ljadov se relacionaba con recelo hacia la humanidad, y quiso construir su sueño fuera de la vida misma, en la relación íntima con sus ídolos, que fueron siempre Puškin y Glinka. Ljadov siempre eligió y escogió sin llegar hasta el fondo, y cerrando los ojos determinaba si lo había hecho bien, o mal. Sobre el arte opinaba lo que está bien hecho, olvidándose de la seducción. Y efectivamente lo hizo así con la miniatura

Muzykal'naja tabakerka [Caja musical], en la cual reveló por completo su rostro lírico, tímidamente deformado bajo la máscara del artesano indiferente. Las grandes formas instintivamente las evitaba. Ljadov decía que siempre estaba dispuesto a sacrificar cualquier tema encontrado, si éste no cumplía con las condiciones de su idea formal y armónica.

«En la obra de Ljadov, como en un espejo, se reflejaba todo lo que regularmente se cumple en personas aisladas, o en grupo de personas reunidas al rededor de determinados principios dogmáticos, y, conciente o no, se contraponen a sí mismos al mudo, recibiendo de éste sólo aquello que corresponde a sus medidas. El mundo continúa viviendo, desarrollándose, y sus principios dogmáticos no se enriquecen más con la experiencia viva, sino se agotan transformándose en fórmulas muertas. En sus últimos años de vida, Ljadov se encerró completamente en su “hábitat” y evitó la relación incluso con sus amigos. [...] él no pudo con la vida: vio que la vida — en su aspecto creativo de la generación contemporánea de los compositores rusos y extranjeros, — completamente se tambaleaba la base de aquella cosmovisión artística, a la cual él se reverenció toda su vida, y en la cual se crearon sus gustos.» [p. 26]

B. Asaf'ev afirma que incluso su preferido Skrjabin traicionó sus esperanzas, y llegó a ser un extraño para él. ¿Quién tiene la razón, — se pregunta Asaf'ev? ¿Dubussy, Skrjabin, Stravinskij, Reger (a quien especialmente odiaba Ljadov), o el mismo Ljadov? Asaf'ev responde que Ljadov no pudo formularse tal pregunta y meditar sobre ésta. ¿Y quien sabe? si en realidad no dudaría de sus convicciones musicales de toda su vida y creer con toda convicción, como un ciego y sordo, en aquello que no quisiera más creer. Y si no dudó, entonces debió sentirse aún más oneroso ante el auge de las tendencias artísticas repulsivas para él mismo. Ljadov no luchaba, y no podía al mismo tiempo quedarse indiferente, y para componer le faltaba el estilo y la voluntad. Esta es la tentación insuperable a la que se enfrentó Ljadov al final de su vida, que por supuesto no pudo superar.

Y no superaron todos aquellos que lindaron y lindan con el conservadurismo de los epígonos de la “nueva escuela rusa”, tan rápidamente convertida en

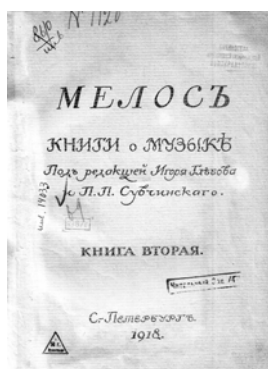
occidental. Intuitivamente — añade Asaf'ev, — estuvieron en lo cierto Balakirev, Stasov y Kjuj, cuando con admiración y desacuerdo contemplaron el entusiasmo de Rimskij-Korsakov por la técnica. Literalmente ellos presintieron que de este experimento, nacería no sólo una simple destreza para la utilización personal del compositor, sino todo un sistema dogmático, el cual atraparía la imaginación artística de unas cuantas generaciones, ya que se cierra el camino hacia el desarrollo individual, sobre la base de las leyes tradicionales, o de las posiciones científicas, que sustituyen a la experiencia personal por lo racionalmente fijado en el texto.

Afortunadamente, concluye Asaf'ev, la nueva generación de compositores, desde sus primeras ideas creativas (refiriéndose a Stravinskij), han superado a los tres gigantes del pasado inmediato que son: el horizonte ideológico propio o del gabinete de trabajo; la miopía de la técnica; y lo más importante, la sumersión inmóvil y obcecación inactiva de las formas gastadas.

De esta manera concluye el primer ensayo teórico sobre el arte de la creación musical de Boris Asaf'ev. En él se han vertido ideas de aguda crítica y penetrante carácter. No obstante, en su crítica se revela un cierto resentimiento hacia la escuela de Rimskij-Korsakov, motivada tal vez por las diferencias y pugnas entre sus discípulos. Cabe recordar que este artículo fue escrito nueve años después de que B. Asaf'ev abandonara el conservatorio de S-Peterburg (v. *supra*, cap. I, pp. 49-50), y un año después del conflicto con Andrej Rimskij-Korsakov (v. *supra*, cap. I, p. 59). Esta pugna se prolongará en las reformas al Conservatorio de Leningrad en 1925, bajo la dirección de Glazunov (v. *supra*, cap. I, p. 94), y en los trabajos por el restablecimiento de la versión original de la ópera *Boris Godunov* de Musorgskij, en la disputa pública que mantuvo en 1928 con A. Glazunov, y M. Steinberg, yerno y discípulo de Rimskij-Korsakov (v. *infra*, cap. v, nn. 31-32).

§

Caminos hacia el futuro



Caminos hacia el futuro se publicó en el segundo libro de la colección de artículos *Melos, Knigi o muzyke*, de 1918. En este ensayo, Boris Asaf'ev continúa con el análisis del complejo problema en la relación de la cultura musical rusa con occidente. Especialmente sobre la influencia de la cultura musical alemana en el desarrollo de la cultura musical rusa, y básicamente en los compositores del siglo

XIX y comienzos del XX. B. Asaf'ev inicia el artículo diciendo:

«La música rusa desde el momento de su unificación oficial con las tendencias musicales europeo-occidentales, se desarrolló bajo la influencia incesante de ésta, fundamentalmente por parte del arte musical alemán. Este arte nos crió y nos alimentó, por cierto a tal grado, que penetró en la conciencia musical rusa. Pero en esencia este arte le era ajeno a sus puntos de vista, sus gustos, y sus impulsos hacia la creación. Finalmente, hasta los mismos métodos de construcción fueron aceptados por nosotros como algo indiscutible e inmutable, como lo único verdadero e irrevocable. Lo que se trajo fue una educación, y a fuerza de la acción histórica se convirtió en dogma, en algo lógico, es decir, inevitablemente surgido de las leyes a priori, y de la naturaleza del pensamiento musical del compositor en la maestría del esquema.»²⁰

B. Asaf'ev describe el ambiente musical del siglo XIX al XX en S-Peterburg y Moscú, señalando que incluso el mismo R. Wagner fue aceptado con reservas y limitaciones. Todo lo que pudo crear M. Glinka, entró en el catecismo de los compositores rusos y sus herederos, junto a sus conquista armónicas, colorísticas y formales. La influencia italiana y francesa se reflejó más en la obra de Čajkovskij que en el resto de los compositores rusos. Berlioz influyó sólo con su instrumentación, y la obra de Chopin fue recibida superficialmente con la aparición de una multitud de piezas pianísticas chopinizadas, y no en su esencia interna. Así mismo ocurrió con Liszt,

²⁰ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Puti v buduščee» en: GLEBOV, I., ed. *Melos. Kinigi o Muzyki. Kniga vtoraja*, S-Peterburg, 1918, p. 50.

aunque su influencia fue aún mayor incluso en Rimskij-Korsakov. El culto de Balakirev a Chopin, Liszt y en parte a Schumann, pronto se convirtió en un estilo imitativo muerto y racional, y en esta corriente de epígonos, en donde dominaban los consejos de Balakirev, muy pronto se formó un especial academicismo que negaba firmemente toda música contemporánea, sus métodos y sus formas. El destino predispuso que sólo el moscovita Skrjabin se desarrollase sobre la base de las creaciones de Chopin, Liszt y en parte Wagner, tomándolos no como los consejos “kučkistas”, sino concientemente. Lo que Boris Asaf’ev intenta destacar, es la influencia de la música clásica alemana sobre los compositores rusos, orientándose bajo los principios de la conducción de voces mozartiana, y recurriendo a la arquitectónica beethoveniana con su principal defecto: la incesante utilización de los grados tónico-dominante en cualquier tejido armónico o melódico. Las excepciones son pocas, y éstas se dividen en dos direcciones que son: la influencia de la cuadratura lisztiana, sobre todo la de programa; y la influencia de esencia verdaderamente viva, que fue la de Mozart y la de Bach.

«El poderoso mundo espiritual de Beethoven lo condujo a la creación de grandiosas concepciones sinfónicas, y sus innumerables epígonos, imitadores y herederos tomaron las formas por él creadas como modelos, olvidando que el espíritu rebelde beethoveniano en ningún momento se detuvo en los esquemas muertos. Y por cierto, las formas en las cuales la creación beethoveniana se vertió, fueron una gran tentación que pudo haber desviado el desarrollo musical europeo (y con ella sobre todo nuestra música rusa) en una dirección incorrecta, y culminar ésta en normas abstractas, racionales y al mismo tiempo estáticas. Esta reacción no sería terrible en la misma música de Beethoven, ya que en ésta está presente la tensión natural del sinfonismo, que crea la impresión de una constante cinética, de incesante formación, y por así decirlo, de un giro centrífugo y centrípeta; pero aquello que era inadvertido por el encanto del genial déspota, poco a poco cayó en las composiciones de los descendientes, como al principio, estableciendo el reino de los esquemas sobre el mundo del desarrollo libre del fenómeno musical...» [pp. 51-52]

Beethoven, — nos dice Asaf’ev, — fue el primer músico individualista del

siglo XIX, que dio a la libertad su personalidad propia. Fue el primer analítico y pensador en la música, apartándose de la atmósfera aristocrática de salón, del elemento popular, e incluso de la naturaleza. Su sexta sinfonía es una estilización del programa, llena del sentimentalismo literario rousseauiano. Al igual que Schumann y Schubert, Beethoven fue un ciudadano, con sus sentimentales suspiros sobre la naturaleza. Pero la tragedia de la creación beethoveniana está en la lucha por reproducir en sonidos a sí mismo y sólo su mundo íntimo espiritual, y su separación sensible instintiva, apartado del elemento popular en su amarga soledad. La titánica valentía de Beethoven se sintetiza en la forma sonata, ya que en nadie esta forma es tan diversa.

Los más grandes representantes del individualismo post-beethoveniano son Liszt y Wagner. Ambos tuvieron que buscar los impulsos fuera de la música, para no sentirse aislados en su existencia puramente musical.

«La máscara de Liszt engañó a muchos: su fortepiano suntuoso todos lo aceptaron, su ideología de la música de programa se difundió por todos lados, sus construcciones formales sedujeron a espíritus pobres y ricos. Pero el pianismo de Liszt, su sinfonismo sarcástico, el poema musical de su *quasi* poema sinfónico, por mucho tiempo no se percibió y estuvo cerrado a los compositores.» [p. 53]

Y sobre Wagner:

«Así mismo se dio, y nadie comprendió a Wagner, el gran mago de dos caras, que parecía el punto límite del agotamiento en el individualismo, en su disipación a la transformación sonora humeante del poema medieval sobre “Tristan e Isolde”, y tras éste, inesperadamente renace del hilo roto, el fenómeno de la naturaleza musical en su genial comedia burguesa “Die Meistersinger”» [*Ibidem*]

Para Asaf'ev, los epígonos de Beethoven tomaron la forma por el contenido, componiendo una innumerable cantidad de sinfonías, cuartetos, etc., en la inevitable forma sonata, muy cómoda para ocultar y ofrecer una apariencia de profundidad y falso sinfonismo, en lugar de la intuición perdida de una verdadera corriente de la poesía musical. Únicamente la fuerte personalidad logró apartarse de Beethoven y trató de crear en sus propias formas.

La individualización de la creación y la concentración en su propio ser emotivo, es lo que llevó a la superación del tejido musical de la armonía hacia el contrapunto, y de la estática al movimiento; de la percepción vertical de la música, hacia la concentración de la energía potencial en cada acorde sonoro; hacia la unificación de un principio de canto libre en la conducción de voces, y hacia la melodía homofónica tónico-dominante. De esta manera, el tempo del movimiento musical se hizo más lento, y el ritmo se reforzó en la métrica, lo que añadió incesantemente el aplazamiento de la cadencia. Esto dio la posibilidad de crear grandes concepciones arquitectónicas sonoras, en donde la fina distribución de las partes, por una vez y para siempre en el esquema dado, ayudó a la razón del escucha a concentrarse en cada momento por separado, si perderse de vista el todo. En el transcurso de la repetición dada, el escucha siempre recuerda de donde viene y a donde va. Y sin lugar a dudas, en este estado del arte musical es imposible no ver la correspondencia de su evolución con la conciencia y el pensamiento humano. La melodía, al dirigirse al tema perdió su independencia, ya que sobre la base de la armonía tónico-dominante creció artificialmente en estereotipos, característica de la música homofónica de melodía-tema sin nada que ver con la tensión melódica original. Un ejemplo extremo en esta evolución — nos dice Asaf'ev, — es el impresionismo francés, en donde la serie de alternación racional de acordes encadenados, resultó apenas percibida por la alusión al tema. Algunas piezas en Debussy se pueden observar como una serie de unísonos paralelos, diatónicos y cromáticos, cada uno de los cuales cumple su correspondiente obertone y undertone. De las posibilidades racionales de construcción de la música en el espacio, el impresionismo francés después de todo no se libera de la naturaleza musical. Cada sonoridad armónico-tímbrica es característica y reafirma el límite extremo de la individualización en la creación musical, dando al compositor la posibilidad de concentrarse en la recreación de la vida espiritual hasta en las pequeñas sonoridades, sobre el análisis de lo inconciente, cumpliendo el intento de sintetizarlos por medio de un esquema puramente racional.

Para B. Asaf'ev cada sonido musical representa un estado psicológico de la persona, cada sonoridad armónica es un sonido comprendido, conciente:

«Además, yo distingo, estrictamente hablando del así llamado contenido musical, al psicologismo de la emoción, ya que la música como arte esencialmente es un hecho psicológico, pero no toda música es emocional. Por supuesto, el término psicologismo no es exacto y correcto, sobre todo en relación al concepto científico de la psicología. [...] Por psicologismo musical yo entiendo una percepción y comprensión intuitiva de la música en su ímpetu vivo, de presión, de intensidad, cuando en ésta no existen vacíos esquemáticos para el relleno del espacio provocado por sonoridades alternadas; cuando toda ella es dada en el tiempo, como nuestra vida espiritual, e ininterrumpidamente como nuestra conciencia; cuando ésta se desarrolla por sí misma fuera de la presión de las tareas creadas. En una palabra, la música está cubierta de psicologismo, con el hálito de Psique, cuando todo sonido es imposible fuera de la vivencia, fuera de su sensación en la profundidad espiritual del *yo* creador, cuando la obra musical es indiscutiblemente un todo orgánico, donde cada momento surge de otro, siendo, o un momento que viola el equilibrio, o su reestablecimiento.» [p. 55]

Cualquier otra definición más exacta del carácter de la música, — nos dice Asaf'ev, — sería tan sólo una adaptación, un traducción al lenguaje de las palabras de la vida espiritual, la cual directamente se concretiza en el torrente sonoro, y no en las construcciones, que es el arte musical. Es por eso que para Boris Asaf'ev la música, junto a las otras artes, es sin lugar a dudas el único arte real, ya que con su fluir, con su correr en el tiempo, ésta genera la percepción de la vida misma.

«Mientras menos se perciba en la música el sentimiento propio, la emoción, el estado de ánimo, mientras más cercano sea el espíritu del compositor al fenómeno, al principio de la naturaleza (y en la naturaleza todo suena), más valiosa será esta obra, ya que ésta nos da la posibilidad de ampliar nuestro conocimiento sobre el mundo que nos rodea tras los límites de nuestra personalidad, ya que ésta se inserta en nuestra sensación del cosmos.» [Ibidem]

Esta proyección ideal de la música es ante todo fluyente, fuera de la estática, en constante influencia mutua entre los sonidos, sin detenerse ni un instante

en los momentos colorísticos o armónicos. El principio cántico, vocal, inevitablemente fluye y se percibe como algo actual, activo, es decir, vivo.

Boris Asaf'ev señala que el desarrollo de la armonía, y con ésta, la percepción vertical y estática de la música, fueron paralelamente de la mano con el refinamiento de la psique humana. Pero al mismo tiempo la música no encontró la libertad de la forma. Ésta estuvo subordinada a construcciones arquitectónicas racionales, comparadas con las formas propias de la arquitectura. La cuestión es bastante discutible — añade Asaf'ev, — ya que la simetría musical sólo es superficial, simplemente un parecido verbal con la simetría de las partes de cualquier edificio, y básicamente por su contenido contradice esto último. Si la música tratara de salir de esta subordinación, entonces cada vez debería recurrir a los servicios del texto poético, en su aspecto de programa, o del libreto operístico. La concreción de la música como tal se realiza en el discurso humano, libre de la prosa, y por lo pronto tan sólo es un sueño.

Boris Asaf'ev afirma que en el arte musical del siglo XIX, se encontraron dos tendencias características. Una fue la individualización, la plena realización de la personalidad; la otra, el positivismo racionalista que trataba de abarcar a todo el cosmos con la razón y la lógica. El positivismo analiza la vida bajo las leyes de su pensamiento, y construye toda la realidad bajo aquellos principios con los cuales fabrica y subordina a las máquinas. Por una parte el intelecto y su método de construcción en el espacio (geométrico), se introdujo en el arte. Por otra parte el intelecto llevó al arte fuera de los impulsos de la existencia, del fetichismo religioso y de la necesidad política. En éste no surge la idea del arte como organismo, que instintivamente encuentra a sí mismo su alimento y no necesita del alimento artificial. La energía que desarrolla la creatividad se alimenta del mismo ímpetu vivo, y por eso se une a aquellos principios que mueven a toda la creación.

En la música del siglo XIX y los primeros años del XX, se desarrolla la admiración racional por las construcciones esquemáticas en el espacio imaginario, que reforzó sobre todo la distribución del estudio y la utilización

de la llamada forma sonata. Creación del genio beethoveniano. Y Beethoven en realidad dominó esta forma. ¿Pero por que? — se pregunta Asaf'ev. La respuesta simplemente es que para Beethoven, la forma era únicamente un medio y no su objetivo.

«La forma la entiendo como un proceso de formación constante, es decir, como una constante prueba puesta y resuelta en el proceso de la creación. Como resultado, la forma es aquello que se utiliza en la incógnita del artista por superar el material muerto (en un sentido más profundo: materia estancada), en la tensión del pensamiento creativo, unido en su trinidad, es decir, en la unión de mente, sentimiento y voluntad. En cada verdadera obra de arte, el problema de la inspiración de la materia, o de materialización del espíritu, se resuelve nuevamente y a su manera, ya que los caminos del principio vital son interminables.» [p. 58]

Boris Asaf'ev añade que, es mucho más factible que la energía espiritual de la palabra y del sonido musical se materialicen, a que se inspire o espiritualice la materia, ya que por la propiedad del sonido en general, éste rápidamente reacciona a las aspiraciones de la fuerza espiritual y se cristaliza en las formas sonoras, mientras que el arte plástico exige gastos significativos de trabajo físico. El proceso creativo en estas artes señala más bien a una inspiración de la materia, y no la materialización de la tensión vital.

«Pero por todas partes en la creación, la forma surge como resultado del proceso, y finalmente se presenta como una síntesis, como resultado de la fusión de dos principios: el organizador, que vivifica, y el rutinario, muerto; el principio del vuelo y el de la caída, el que reúne y el que divide.» [*Ibidem*]

Y así de esta manera, — concluye Asaf'ev, — la interminable discusión escolástica sobre la conocida contraposición entre la llamada “forma”, y el llamado “contenido”, desaparece por sí misma. Ya que la forma es siempre una realización de la síntesis, ésta no puede en nada contraponerse, salvo a su propia negación: lo amorfo. Pero lo amorfo es sólo concebible en el caos. Y en el caos no es concebible el arte, ya que en la creación surge el organismo.

Sólo es posible considerar a la obra de arte en relación a la superación, o no, del material dado por el contenido, es decir, la energía creativa. Aquellas

obras en las que predomina el esquema racional sobre el pensamiento vivo, no es posible nombrarlas obras acabadas sólo por su forma perfecta. La forma, — insiste Asaf'ev, — siempre es un resultado, una síntesis, y siempre corresponde exactamente a una u otra correlación, entre el material y el espíritu. En la música, lo más nocivo es la tendencia a considerar la forma como a un principio autosuficiente, que exige una cuidadosa asimilación, como un valor estético independiente de belleza en la estricta proporción de sus partes, única en la diversidad y tenazmente sujeta a la simetría o, más bien, a la periodicidad. Toda la atención se centra sobre la fase estático-espacial de la composición musical, y se ignora la real naturaleza temporal de la música, y sobre todo aquello de lo que el arte vive sólo en la interpretación, en la reproducción. Toda forma musical se determina desde fuera, es decir, no como una síntesis psicológica, sino esquemáticamente. La definición de la sonata, la sinfonía, el rondo, la ópera se discute en la oscuridad y la abstracción. Y no es de admirarse que se escriban sinfonías no sinfónicas, y sonatas por esquemas preparados, colocando en la casilla correspondiente el llamado contenido. La música en la concepción asafiana, es en su esencia lírica. Ésta es posible como arte, sólo en el momento en que el hombre hizo conciente sus sentimientos, es decir, cuando fue capaz de alegrarse o de tener nostalgia, de enamorarse o de odiar, cuando cantó y expresó su relación hacia el mundo y los fenómenos que le rodeaban. Sea cual fuere el origen de la música, su esencia: ya sea la hipnosis; el encantamiento; el embrujo, o en la relación con los distintos tipos de poesía, después de todo, el elemento fundamental es la expresión personal, o colectiva, del entusiasmo y del énfasis. En la definición de Asaf'ev el origen y la esencia de la música es:

« La tensa irradiación de las vivencias humanas transformadas en armonías sonoras. Incluso en su estado primitivo, en la entonación del encantamiento, en el recitativo de los rapsodas o de los maestros de tradiciones, en la misma manera de entonación y en la misma conciencia, aquello y lo otro que es necesario pronunciar en el canto con estremecimiento religioso, es el principio que constituye el canto lírico, la canción, que sigue el hombre como si se

uniera con la voz a la sonoridad de toda la creación.» [p. 60]

Para Boris Asaf'ev, el principio lírico de la música es ante todo activo, actual, ya que surge del estremecimiento y la exaltación. Éste se da en el tiempo y la tensión, ya que en éste fluye nuestra sensación vital. De esta manera lo lírico puede verse como el principio de lo dramático, porque revela de manera constante la lucha de las aspiraciones espirituales, por medios tan sencillos como la elevación y el descenso de la voz. Esto lleva a una ampliación posterior de la esfera de la entonación, hasta la contraposición de sonoridades consonantes y disonantes. La música que es percibida por los escuchas como una sucesión de sonoridades en consonancia, se caracteriza como un fenómeno plácido, calmante y cercano a todo lo que corresponde a un estado de contemplación. Las sonoridades disonantes excitan con su constante equilibrio inestable, y se asocian a la emoción que nos provoca el drama. De esta manera — nos dice Asaf'ev, — la objetivación de las imágenes en el discurso humano que son provocados por el arte poético, han creado una serie de formas especiales que se caracterizan por pertenecer a la poesía épica, lírica y dramática. En el arte musical los epítetos de: música épica, lírica y dramática, han resultado posteriores, *post factum* a las formas poéticas, pero en esencia la diferencia se encuentra tan sólo en los distintos grados de tensión de la emoción lírica fundamental, y por eso no pueden constituirse en elementos de construcción de las formas-síntesis musicales; en el mundo exclusivo de las representaciones musicales. El concepto de "drama musical", en principio sólo designa a aquellas obras que básicamente contienen una tensión espiritual, y que son activas, actuales. De esta manera el concepto de lo dramático en la música es interno. Asaf'ev concluye:

«Consecuentemente, yo entiendo al dramatismo en la música, sólo como un grado elevado de la acción lírica, generalmente presente en la música, y no como forma poética dada desde fuera.» [p. 61]

Gracias a su constante contacto con el arte poético, Asaf'ev afirma que se puede clasificar los medios de concreción de la música en dos tendencias:

1. El principio musical que se materializa o concretiza, siguiendo las fórmulas del arte verbal (música vocal).
2. El principio musical que se concretiza en las formas tomadas del arte plástico espacial (música instrumental y, principalmente las formas cíclicas de la música vocal).

Boris Asaf'ev afirma que la síntesis ideal del primer principio de formación musical, se encuentra en el modelo sonoro fluyente y continuo del *znamennyj rospev*. Éste fue el canto bizantino-ruso de la edad media, que se podría traducir como el canto de los signos o de banderitas. Estos cantos bizantinos fueron escritos en neumas, figuraciones en forma de banderitas que servía más como una ayuda nemotécnica que como un indicador preciso de las notas. Esta forma es una síntesis perfecta, porque en ella admirablemente se funden la música y la palabra sin forzarse mutuamente. La música no pasa a una imitación sonora o a una representación o descripción musical, y la palabra no distrae nuestra atención. Esta música es como si se saciara psicológicamente con la palabra, perdida en la evolución musical hacia la formación del concepto de contenido.²¹

Asaf'ev se refiere a R. Wagner y M. Musorgskij, como los compositores que se han aproximado más a este logro. Wagner en su recitativo, que gracias a su admirable flexibilidad con que acompaña su tejido armónico, se acerca a un ininterrumpido encadenamiento del canto. En cierto sentido Musorgskij lo ha logrado también, a pesar de los extremos en su concepción psicológica, y en la ausencia de un verdadero pensamiento sinfónico. Musorgskij permanece en la esfera entonativa que se subordina a las exigencias de la declamación, en el sentido de expresión interna y no en un condicionamiento teatral, sin preocuparse por las leyes armónicas de formación. Es un compositor psicólogo, que supo perfectamente transformar sus emociones

²¹ Cfr. KRUČININA, A.: «Puti izučeniya popevbočnogo slovarja znamennogo rospeva (v svete intonacionnoj teorii B. V. Asaf'eva) » en: KOLOVSKIJ, O. ed. *Voprosy intonacionnogo analiza i formoobrazovanija v svete idej B. V. Asaf'eva*. Sbornik naučnih trudov. Leningrad, Leningradskaja Gosudarstvennaja Konservatorija im. N. A. Rimskogo Korsakova, 1985, pp. 52-62.

personales en vivencias concientes o momentos espirituales, fijados en la sonoridad.

La segunda tendencia, es la que concretiza el tejido musical en formas análogas a las construcciones geométricas espaciales, y parte de dos formas sintéticas que fueron en su momento las más útiles. Estas son para Asaf'ev la fuga, y la sonata o sinfonía. Ambas forma son relativas, ya que comparten lo instrumental. En la forma sonata se han escrito y se escriben obras vocales. Y mientras la forma sonata fue para Beethoven un ininterrumpido acceso a la síntesis, ésta en realidad impulsó adelante el arte musical en su esencia psicológica. Sin embargo, en cuanto ésta resultó ser en un símbolo académico de fe, en donde cada miembro es mecánicamente predeterminado, se convirtió en un medio inadecuado de expresión, en una cadena que atrapa con fuerza a la expresión, en un esquema para los espíritus perezosos. En realidad la misma forma sonata llevó a la mecanización creativa. La lógica que fundamenta su existencia es de orden puramente racional, ya que exige la simetría en la repetición de la exposición después del desarrollo, para el restablecimiento en la memoria de los temas principales, y no surge de las necesidades naturales de la música.

B. Asaf'ev afirma que Beethoven esto ya lo había observado, y viendo a la reprise como el restablecimiento del equilibrio roto del desarrollo, añadió a ésta aún más y más desarrollo en la coda, es decir, introdujo una especie de segunda serie simétrica, o más bien una periodicidad, una especie de rondo.

La forma sonata es una ampliación del núcleo musical fundamental, en éste se encuentra el estímulo de la sonoridad ininterrumpida, su dinamismo en una cadena de tres elementos básicos:

1. El equilibrio.
2. Su violación, y al mismo tiempo su atracción posterior.
3. El restablecimiento del equilibrio, de la calma, que a veces aquí mismo se da el impulso hacia un nuevo rompimiento del equilibrio.

La exposición, la *razrabotka* (desarrollo), y la reprise, corresponden a esta triada pero en una mayor dimensión. Pero al extenderse esta triada se

dispersa, y exige a cada instante la concentración al interior de cada uno de sus partes, que se logra a través de la contraposición de temas por sus diversidad de caracteres, y posteriormente con la división continua de paradas cadenciales, como postes indicando el camino.

En la *razrobotka* (término ruso que designa la parte central de la forma sonata en la que se desarrollan los temas expuestos en la exposición) se presenta la posibilidad de contraponer los temas más estrechamente, y la correlación de tonalidades juega un papel fundamental en su diversidad y paralelismo.

La reprise por su monotonalidad es la síntesis tonal, o el restablecimiento del equilibrio, roto en la *razrobotka*. Pero vista esta síntesis como tal, desde el punto de vista simétrico, la reprise no es un resultado natural, sino sólo una añadidura racional.

Boris Asaf'ev explica que esta síntesis tonal (mono-tonal), que alinea las oscilaciones provocadas por la *razrobotka*, es en primer lugar no siempre una síntesis, ya que comúnmente las tonalidades en el desarrollo se utilizan bajo el método del máximo alejamiento de la tonalidad fundamental, y no en encontrar la resolución de las correlaciones tonales disonantes. En segundo lugar, no es obligatorio que la síntesis se encuentre en la tonalidad principal, y por último, la simple alternación de los temas principales no nos da ninguna síntesis, ya que el restablecimiento del equilibrio debe distinguirse cualitativamente del ya dado en estado de calma en la exposición. No es por demás — añade Asaf'ev, — que Beethoven necesitara desarrollar la coda. Pero él era un sinfonista, y no un simple compositor de sinfonías.

Boris Asaf'ev define su concepto del "sinfonismo" partiendo de la forma de existencia de la propia música. De su prolongación temporal y su tensión psicológica, es decir, del transcurso de cada imagen sonora a través del prisma de la sensación vivida, comprendida, e impresa en la vida espiritual.

Se puede afirmar que el sinfonismo está presente en el dinamismo musical incesante, percibido cualitativa y psicológicamente; cuando cada ápice transcurrido es percibido como se percibe el ininterrumpido torrente musical y lleva hacia adelante la tensión. La música que verdaderamente es sinfónico-

psicológica se crea sólo en el proceso creativo y en el impulso volitivo, en la tensión del pensamiento y el sentido, en la vivencia de cada idea y del pensamiento que organiza la conciencia. Así, Asaf'ev define el sinfonismo como la ininterrumpida conciencia musical, cuando ningún elemento se piensa y se percibe como independiente entre la multitud de los demás, pero intuitivamente se contempla el todo dado en el movimiento de la existencia creativa. En Beethoven — afirma Asaf'ev, — no hay *razrabotka*, en el sentido de que no divide la parte estructural de la forma sonata. En Beethoven existe un puro desarrollo, un desenvolvimiento de principio a fin, indivisible y por eso impensable como algo cuantitativo, es decir, como la unión de partes y periodos. Es por eso que Beethoven evolucionó la forma sonata y le infundió un nuevo contenido vivo.

B. Asaf'ev afirma que el romanticismo trajo consigo una nueva visión del mundo. La visión orgánica, o *Naturphilosophie*, que por un lado niega la teoría mecánica de la construcción del todo, desde una multitud de elementos aislados, y deduce a todo fenómeno desde la unidad del todo, en donde ningún sólo átomo es concebido como un principio separado e independiente. Por otra parte, la constante ampliación de nuestro conocimiento intuitivo del mundo, llevó a la confirmación de la posibilidad objetiva del conocimiento, de aquello que se consideraba sólo una ilusión del sujeto pensante. De esta manera, el campo directo de lo conocible y de la esfera de la experiencia, se amplió hacia lo que parecía existente únicamente en la imaginación. El conocimiento sobre el todo resulta incomprensible fuera del movimiento, y este movimiento no puede ser concebido por medio de la acumulación mecánica de las partes. A esto contribuyeron los modelos artísticos, es decir, el proceso creativo dado en la síntesis, indivisible en sus elementos independientes. La sensación de este proceso y su comparación con la comprensión intuitiva de este mismo proceso en la naturaleza, pudo ser el impulso hacia la elaboración de la nueva teoría del conocimiento, o en último caso, confirmarla.

Para el músico es importante precisamente la sensación de este ímpetu vivo,

concretizado en la materia sonora fluyente. Así mismo es importante el conocimiento intuitivo, directo y total del mundo, ya que la naturaleza no material de su arte nos obliga a no creer en la concepción sobre lo ilusorio-subjetivo del mundo circundante, y en la imposibilidad del conocimiento sobre las “cosas en sí”. La música como arte, sólo se conoce en el movimiento, y si el movimiento es una realidad, entonces la música reproduce o refleja todo aquello que es inmanente a nuestra conciencia, es decir, aquello que representa nuestro estado psíquico de aquello que está fuera de éste, y que puede ser conciente, aunque no reconocido.

Asaf'ev afirma que en el siglo XX la música se encuentra en el límite de la creación de nuevas formas, de síntesis de concreción, ya que las formas propuestas por el racionalismo del siglo XVIII, y la visión racional y mecánica del positivismo en el siglo XIX, ya no satisfacen a los compositores y selecto público de nuestro tiempo. Han envejecido todas las formas que construyen y subordinan al tejido temporal de la música a un principio espacial, es decir, el reconocimiento de cada forma como esquema racional, y no como síntesis creada directamente del proceso de formación, es decir, en cada nueva experiencia creativa. Sin embargo, — añade Asaf'ev, — en lugar de proyectar las posibilidades y los caminos hacia el futuro, la conciencia de los compositores, por reacción instintiva, se dirige hacia las tradiciones del lejano pasado para la reafirmación de sus aspiraciones.

Una de estas formas del pasado ha sido la fuga. Un símbolo incesante de aspiración a la expresión y a un mundo en constante proceso de formación sintética. La fuga es en realidad una forma incomparable por su flexibilidad. Su adaptación hacia la concreción de distintos estados emocionales, así como de vivencias psicológicas inmanentes, de visiones y estados de conciencia, lo confirma. Su lenguaje es infinito. Es la única forma que merece el epíteto de gradación de las aspiraciones espirituales. Pero no hay que olvidar que la fuga es tan sólo uno de los tipos de las forma canónicas, y comparte sus posibilidades expresivas con las demás formas que le sirvieron de base.

Boris Asaf'ev señala que en la teoría musical contemporánea, se ha creado

una visión errónea de la fuga, ya que se ha visto tan sólo como un hecho *post factum* por sus propiedades simétricas, a consecuencia de la concepción racionalista de la forma sonata. Al ser tomada la forma sonata por algunos teóricos (sobre todo Ebenezer Prout,²² — afirma Asaf'ev), como un ideal perfecto, como una forma que ha llegado al final de su evolución, la fuga no fue vista como un todo indivisible que percibe cada momento sonoro en relación a la totalidad, sino como la suma de tres partes, al igual que en la exposición, la *razrobotka*, y la reprise de la forma sonata, divididas más o menos claramente por cadencias. Además, en la primera parte de la exposición de los temas, se reafirma la tonalidad fundamental, en la segunda predomina la modulación, y en la tercera se repite lo ya dado al principio del equilibrio mono-tonal. Pero así como no existen dos personas idénticas, así también no hay dos fugas que sean idénticas. En este sentido, esto se hace evidente sobre todo en las fugas sobre un mismo tema de distintos autores. Y es aún más claro en el experimento *Kunst der Fuge* de Bach, en donde de un sólo tema surgen 15 fugas completamente distinguibles una de otra. Sin mencionar la 48 fugas del *Wohltemperiertes Klavier*.

Únicamente el tratamiento erróneo de una época posterior, obligó a entender a la fuga como una adición mecánica, como un vestigio petrificado, o ver en ésta los ideales de la forma sonata. No hay nada parecido a esto. La fuga no es un eslabón en la evolución de las analogías espaciales, presentes en las formas musicales racionalistas, sino pertenece por completo a otra corriente de pensamiento, que responde a la cuestión de la concretización de la música en las mismas construcciones sonoras sensibles del tejido musical.

Boris Asaf'ev afirma que la fuga colinda con el principio entonativo de la música, que viene desde los conjuros religiosos hasta la lírica popular. En la fuga predomina el canto, la acción y el dramatismo presente en las piezas. Cada fuga es un organismo individual, pero esta individualidad no se expresa por medio de influjos emocionales, sino puramente musicales, cada vez diferente dependiendo de las propiedades del tema dado. Cada fuga se

²² Cfr. PROUT, E. /E. Holmes: *Musical Form*. London, 1893-7.

concibe ya sea como la superación de una corriente giratoria, ya sea como una pura reafirmación del sujeto ²³ dado al inicio sonoro. En todo caso, la cuestión consiste en que, por medio de un largo desenvolvimiento de las posibilidades contenidas en el tema principal (sujeto), predominen y destaquen entre aquellas corrientes paralelas y contrarias, para así coronar la obra. Es característico de la fuga que en la repetición final del sujeto, siempre hay un nuevo elemento como resultado y como conclusión de una síntesis de todo lo anterior. Esta es la verdadera síntesis tonal, melódica, y se podría decir, sintética sinfónica, y no una simple repetición de lo ya pasado.

La fuga también puede verse como el giro de un círculo, en el que a medida que se acelera el movimiento, crece la fuerza centrípeta y arrastra consigo el aumento de atracción hacia el centro. Los medios con que se logra el dinamismo en la fuga son infinitos. Todo tipo de imitaciones, sobre todo en el stretto, contraposiciones, giros, aumento y disminución, y finalmente el movimiento por inercia, es decir, la secuencia. Y en esto no se observa nada racional o tendenciosamente constructivo.

«Por ejemplo en la célebre fuga *e-moll* de la primera parte del *Wohltemperiertes Klavier*, la plenitud de sonoridad se mantiene a todo lo largo de la fuga en sus dos voces. Y por supuesto, esta fuga suena con tensión, no porque Bach sea un maestro de la distribución vertical de las correlaciones de intervalos, es decir, que rellene todo el vacío de las consonancias imperfectas, sino completamente al contrario: ésta suena por que se mueve, porque en ésta no hay ningún instante de quietud. Además, el equilibrio se restablece no en la separación simétrico-espacial, en la distribución racional de los planos, sino en

²³ En la terminología musical rusa, se utilizan los términos “jefe” o “principal” para designar al tema principal o *sujeto*, y “satélite” para el tema secundario o *contrasujeto*. Estos términos (*sujeto* y *contrasujeto*) fueron introducidos por Johann J. Fux (1660-1741) — compositor y teórico austriaco — en su obra sobre la teoría clásica de la fuga *Gradus ad Parnassum* (1725), el tratado sobre composición más influyente en la música europea desde el siglo XVIII. La obra está escrita en latín como un diálogo entre el autor (como discípulo) y Palestrina (como el maestro), el cual se dedica a la fuga barroca con dos temas. J. Fux ha sido el pedagogo más famoso por su sistematización en especies del contrapunto a la fuga, y la popularización de los términos “sujeto” y “contrasujeto” para designar los temas de la fuga. Cgr. WHITE, H.:«Fux, Johann Joseph» Grove.

el instante directamente, ya que siempre una u otra voz, superior o inferior, es el centro de atracción o repulsión. Esto no es un restablecimiento mecánico del equilibrio con cadencias constantes, o con repeticiones periódicas de la idea principal en su aspecto original. Aquí el mismo tema es un centro melódico y tonal, y esta maravilla se percibe constantemente. Gracias a esta tensión se mantiene continuo a todo lo largo de la ininterrumpida conciencia musical, es decir, el sinfonismo intuitivo.» [p. 69]

En la fuga todo se subordina a objetivos ideales y no ha objetivos formales. Es el establecimiento del todo que se reconoce en la longitud y en el movimiento. Es por eso que si se encuentra una simetría de tres partes en la fuga, es porque en este caso el sujeto dado, y el carácter general de la fuga, es posible sólo en esta construcción del movimiento y cualquier otra resolución violaría la unidad del todo. Pero tomar este esquema como el más perfecto de la fuga, significa permanecer ciego y sordo a todos los demás valiosos modelos. Finalmente, — añade Asaf'ev, — todo el encanto de la fuga bachiana está en su discurso vivo, en la diversidad de su lenguaje que se comprenden sólo en el movimiento, en la interacción de todas las voces, y en la dirección horizontal longitudinal. La fluidez de la fuga es admirable. En la mutua atracción constante de sus elementos sonoros, se percibe su propio principio de construcción, así como se concibe en la filosofía contemporánea el principio del universo. El mundo orgánico es un torrente vivo fuera del tiempo y el espacio, en el que cada momento del ser, cada cosa atrapada por la conciencia, es conocida en los límites del tiempo y el espacio, inseparable del todo que lo determina. Por medio de la adición de elementos no se crea el todo, el organismo, lo vivo. Cada fenómeno físico o proceso psíquico, surgen como resultado de toda la experiencia anterior, y están en relación con el establecimiento de todo el proceso cósmico. La fuga nos ofrece un ejemplo excepcional de lo que ha logrado el hombre no racionalmente, sino creativamente, en el proceso intuitivo de la composición, en donde se percibe la presencia de las fuerzas unificadoras en todos los fenómenos de la naturaleza. En la fuga hay una ininterrumpida y mutua atracción de los momentos sonoros en la exigencia mutua de rellenar el vacío. El sujeto y

contrasujeto son ya un sistema cerrado, y precisamente un sistema y no dos factores indiferentes, de los cuales se desenvuelve todo posteriormente. En la misma exposición tonal y real de éstos se desencadena la reacción, el impulso que provoca la contracción o gravitación, y de esta manera resulta el núcleo primario, íntegro y al mismo tiempo listo a desintegrarse. La síntesis del sujeto y contrasujeto es literalmente una combinación de dos células, el óvulo y el espermatozoide que se unen por medio de la mutua atracción en un todo orgánico y único, siendo cada uno por su cuenta un complejo íntegro y listo en el proceso de diferenciación, para formar más adelante un organismo superior. El impulso contenido en la actualidad del sujeto, provoca la respuesta hacia el tema del contrasujeto y forma el impulso hacia el movimiento posterior, ya sea complicándose o acelerándose, mientras otra nueva aparición del sujeto provoque un nuevo torrente dinámico de energía, y tras éste nuevamente la resistencia o atracción, y así sucesivamente. Cada momento sonoro excita el movimiento, porque esto viola o restablece el equilibrio, se atrae o repulsa, se eleva y al mismo tiempo atrae o desciende, ya que el descenso es al mismo tiempo una atracción, de acuerdo a la ley de la gravitación.

«En una palabra, la fuga en su esquema es un círculo giratorio, encadenado a eslabones cerrados mutuamente, cada uno de los cuales es similar a los otros por su material, pero no por su cantidad. Pero este círculo es como si estuviera rodeado por una esfera de partículas sonoras, que se atraen y repulsan, formando una especie de protoplasma al rededor del núcleo fundamental de la célula y literalmente alimentándola.» [p. 71]

La fuga alcanzó su culminación al final del siglo XVII y primera mitad del XVIII en la música de Bach, como el resultado de todo el gran movimiento histórico del pensamiento renacentista y de la reforma. La racionalidad cotidiana del siglo XIX se satisfizo con la modesta concepción de la forma sonata, con la cual era más fácil componer cualquier mediocridad. Y los grandes compositores románticos que reaccionaron en contra de la racionalidad burguesa, prefirieron fijar su naturaleza musical fuera de cualquier sistema formal preparado, y subordinaron su pensamiento musical

al programa poético, para de alguna manera delimitar su camino y establecer un hito. Pero sucedió algo admirable, — no dice Asaf'ev. Con voluntad, grandes aspiraciones y un poderoso individualismo, Wagner finalmente elaboró aquella admirable continuidad interna del discurso sonoro, como lo fue en Bach, y que no se dio por completo en Liszt, cambiando su síntesis a la distancia, tanto tonal como armónica. La música de Liszt, en esencia, permaneció en la periodicidad, mientras que la de Wagner fue una constante alternación de periodos. Por supuesto que el sistema de leitmotif,²⁴ utilizada por Wagner, no sólo le dio la integridad a su música. De la unión de partículas distintas no se crea un todo orgánico, y sólo de leitmotif(s) no se puede componer el *Tristan*, o el *Die Meistersinger*. Toda regularidad que se encuentra en la sistematización de los *Führer* (sujetos) wagnerianos en los leitmotif, serán tan sólo una apariencia dentro de la masa de excepciones, así como lo fue con la fuga, en la que cada una provoca su propia combinación de elementos y orden, el cual nunca podrá ser predeterminado, a no ser por la reafirmación de la esencia melódica y tonal del sujeto, es decir, del tema principal.

Para Boris Asaf'ev el título de *Drama Musical*, llamado así por Wagner, si se analiza desde fuera del teatro y se observa a su interior creativo-psicológico, es incorrecto. Ni los argumentos de Wagner, ni la filosofía aplicada a éstos, constituyen la naturaleza viva en sus óperas. Su naturaleza consiste en cómo Wagner teje las sonoridades, en la constante interactividad de las células fundamentales, constantemente chocando, repeliéndose, combinándose, diferenciándose y dividiéndose. La fuerza de su música está en la incesante corriente eléctrica, ya sea descargándose en un brillante relámpago, ya sea corriendo al encuentro mutuo en constante consumación. El dramatismo de Wagner se escinde en la misma música, en su acción, en la actualidad de sus

²⁴ En su sentido original, el *leitmotif* es un tema, o una idea musical claramente definida como para retener su identidad si es modificada en subsecuentes apariencias, cuyo propósito es representar o simbolizar una persona, objeto, idea, estado mental, fuerza sobrenatural o cualquier ingrediente en la obra dramática. Cfr. WHITTALL, A.: «Leitmotif» Grove.

temas y en la acción de sus combinaciones, en donde constantemente éste se logra por medio de un encadenamiento incesante, en constante lucha, es decir, en un nuevo y nuevo despliegue de motivos, cada uno de los cuales derrite en sí su potencia explosiva. Únicamente en la contraposición del paralelismo en la conducción de voces de Wagner con el contrapunto de Bach, se reconoce y explica el leit-motivismo wagneriano en su forma flexible e inasible, como la esencia misma de la fuga, que al parecer es sumamente inestable, y en realidad es admirablemente racional; no en una racionalidad esquemática y estática, sino en el movimiento incesante de la síntesis creativa. Es por eso que su música no embona en ningún esquema.

«La recepción racionalista de Wagner no ha dado hasta el momento ningún fruto, y el desarrollo posterior de los principios de la fuga en occidente se puede esperar sólo con el nacimiento de una personalidad congénita a Bach y Wagner, la cual sepa a su manera utilizar esta herencia de siglos y continuar el camino futuro de revelación de la energía espiritual creativa (de contenido); en la constante superación del material sonoro, formando consigo un torrente vivo ininterrumpido que se imprime en los modelos sonoros concretos, en las síntesis denominadas formas musicales.» [p. 73]

Así, B. Asaf'ev formula el proceso del pensamiento musical en occidente de la siguiente manera. El curso fundamental de la evolución musical es entonativo, horizontal, melódico, del canto y de la voz. Con el desarrollo instrumental de la música y la armonía, se divide su curso en dos tendencias, a veces abruptamente separadas, a veces combinadas. La primera de estas tendencias logra su apogeo en la obra de Bach, que posteriormente se refracta y cambia psicológicamente en la música de Wagner. La naturaleza sensible del romanticismo de Wagner se distinguió profundamente de los enciclopedistas-contemporáneos (los positivistas), sucesores de las grandes corrientes del renacimiento en su pensamiento romántico, y de la fe en su poder metafísico. La segunda corriente del pensamiento musical introdujo en la música nuevos medios de desarrollo, pero por otra parte encerró a la música en los límites de la estática y de la contemplación vertical. Esta corriente recibe el apoyo del genio de Beethoven, con su poderoso

individualismo y su soledad moral, reflejado en sus sinfonías. En su pensamiento siempre estuvo presente la lucha entre su espíritu y el mundo. Pero la riqueza armónica de Beethoven se ató de pies y manos a la correlación tónico-dominante, a la cual condujo cada uno de sus pensamientos. Con este movimiento, la evolución se detuvo y se limitó esquemáticamente en la verticalidad. Pero el poderoso espíritu no se detiene en la contemplación. En la búsqueda instintiva del compositor se desarrolló el esquema y se logró en primer lugar, una admirable construcción de los temas que llevan hacia adelante; en segundo lugar, la introducción del contrapunto; y en tercer lugar, la atrevida y viva rítmica. Boris Asaf'ev señala que el principio dancístico-métrico, una reminiscencia de la danza, se ligó sobre todo a la música homofónico-armónica, y que a Beethoven le gustaba utilizar en la intermitencia métrica, en la síncopa métrica, y en consecuencia, en la lucha rítmica con la métrica.

En Beethoven se fundieron las dos tendencias del pensamiento musical en que se bifurcó la evolución occidental de la música. La entonativo-horizontal y la instrumental-métrico-armónica. De la lucha de estas dos tendencias surge el énfasis beethoveniano, aquella poderosa sensación del torrente ininterrumpido de la conciencia musical, el cual constituye la esencia del sinfonismo en la música. La forma musical en que se reveló el sinfonismo beethoveniano, y que correspondía a su naturaleza misma, recibió más adelante una amplia aplicación, a pesar de que para entonces la evolución de esta misma forma ya había finalizado. Esta forma musical llamada sonata, que el mismo Beethoven constantemente quebrantó, resultó ser muy cómoda y portátil. Gracias a su esquematismo racionalista, tendiente hacia el positivismo del justo término medio musical del siglo XIX, fue adoptada por todos los academistas e innovadores infértiles.

Boris Asaf'ev concluye la primera parte de su ensayo diciéndonos:

«Sólo dos poderosos genios, Wagner y Liszt, buscaron otros caminos, y dos soñadores, el modesto Schubert y el insolente Schumann en sus sinfonías, únicamente reafirmaron lo ya dicho por Beethoven, pero no lo superaron. Y

sólo los enaltecemos, porque ambos dejaron otra herencia mejor que sus sinfonías. En Mendelssohn no existe el sinfonismo. Su pensamiento desmenuza aquellas formas en que quiso invertir. Las formas de sus sinfonías son intachables, pero su material no lo mueve la energía, porque de éstas más bien se percibe el oficio que la creación. Solamente en Rusia, el único verdadero sinfonista que lo logró en su vida la creación de sinfonías fue Čajkovskij, en las cuales pudo revivir, por medio del desplazamiento del centro de gravedad hacia su esencia psicológica, la forma sonata y sinfónica en su totalidad en base a otra distribución del material. Es como si él nuevamente hubiera construido todo el mecanismo, invirtiendo en éste otros impulsos creativos.» [p. 75]

§

En la segunda parte del ensayo, Boris Asaf'ev se plantea sobre el futuro de la música rusa y de los caminos que ésta seguirá, contraponiendo la obra de los compositores europeos y su influencia, a la obra de los compositores rusos.

En un agudo análisis, Boris Asaf'ev explica como a través del desarrollo de las formas musicales, se ha determinado el arte musical en Rusia.

«Ahora pasemos hacia el análisis de aquellas fundamentales corrientes vivas de la música rusa, las cuales podrían manifestarse en el futuro en un amplio río productivo, si es que el arte musical ruso tiene algún futuro. [...] Antes que nada, incluso ahora, no podemos decir nada sobre la esencia nacional de nuestra música. No me refiero a ninguna superioridad nacionalista o predilección patriótica, sino solamente sobre su esencia, sobre su carácter [...] ¿En donde y en que está el aspecto de nuestra música? ¿En las formas, en la síntesis de nuestra conciencia?... Para poder hablar sobre los caminos hacia el futuro de la creación musical rusa, es necesario hablar sobre la esencia de la música alemana. Allá está la metrópolis. La historia de nuestra música la podemos ver solamente en relación con la música europeo-occidental y principalmente la alemana. [...] Las tradiciones entre nosotros rápidamente se convierten en esquemas muertos. Pero lo más importante, y esto no es un secreto, es que la música rusa es la música de la intelectualidad, es decir, la música de un grupo insignificante de rusos europeos, los cuales sueñan en la

sedentaria cultura espiritual... [...] Nuestra música no es del pueblo.» [p. 75]

Boris Asaf'ev asegura que los compositores rusos no han sabido sentir y mostrar el verdadero rostro de la creación popular. Esto será así, mientras el mismo pueblo ruso no comience a crear por él mismo los valores culturales.

Para poder determinar la verdadera naturaleza de la música rusa, Boris Asaf'ev afirma que sólo es posible bajo las siguientes condiciones:

1. Su naturaleza se capta sólo con el sentido, con el instinto, y no por métodos que son ajenos a nuestro estado psicológico del espíritu creativo.
2. Su naturaleza no se caracteriza por ser la del pueblo, ya que a la fecha conocemos y amamos únicamente el arte de la intelectualidad rusa.

Boris Asaf'ev afirma que la *intelligencija* rusa siempre ha personificado espiritualmente a Rusia. A esto es lo que estamos acostumbrados y es lo que conocemos de Rusia en occidente. Pero añade que el pueblo puede decir aquello que no comprendemos, y todo lo que parecía ser ruso, resultará ser sólo un sueño, sugerido ante la bella y lejana vista sobre Rusia. Significa que nuestra visión se basa en dos condiciones: en la convicción conciente de que la música rusa es una provincia con respecto a la metrópoli occidental, y posiblemente, en la visión engañosa de que el arte musical de la *intelligencija* rusa es el reflejo verdadero de la creación popular, en la cual se revela el original espíritu del pueblo y no un estilizado hábito populachero.

Pero después de todo, en la música rusa se puede distinguir aquellos mismos principios que han estado presentes en la música europeo-occidental. B. Asaf'ev se refiere básicamente a la sensación viva del ímpetu de tensión y prolongación sonora, que fluye y se fija en el tiempo por medio de la creación de construcciones abstracto-espaciales, o que se determinada por los hitos del pensamiento poético. Esta se vierte ya sea en la dirección del canto, de la entonación, o en la métrica instrumental, mutuamente interrelacionadas. Pero aquí se encuentra una diferencia fundamental con respecto a occidente. Así como en occidente la pieza popular arcaica en su aspecto original ya hace mucho que desapareció, en Rusia se ha conservado hasta la fecha el canto antiguo, además, en Rusia no hubo un desarrollo de la música instrumental,

ya que ésta fue tomada de occidente y consecuentemente junto con esta, las formas en las cuales se desarrolló, es decir, las formas periódico-dancístico-métricas. De todo esto surgió una interesante combinación. En la pieza rusa comenzaron a utilizarse la armonía occidental y los esquemas de tres partes, y al contrario, en el esquema típico europeo de verticales, se colocaron melodías rusas de horizontal planicie. El resultado fue el estilo preferido del diletantismo ruso, del cual a la fecha los compositores rusos no se han liberado y que cultivaron ávidamente Glinka y Rimskij-Korsakov. En este estilo se perdió el sinfonismo de la pieza popular rusa, su principio cántico, su μέλος, el cual creó la tensión y mantenía así de esta manera a la conciencia musical ininterrumpida. En occidente el canto ya había caído hace mucho bajo el dominio del metro dancístico, de la correlación tónico-dominante y de la pálida alternación mayor-menor.

Apareció entonces la sinfonía rusa, en la que mecánicamente se colocaban los “residuos” de la pieza rusa; y se creó la ópera rusa, en donde bajo la estilización y el gusto personal, se mezclaron piezas de distintos estilos y épocas, acompañadas de armonizaciones haydnianas y beethovenianas. Y al contrario, la naturaleza melódica contagió con su ímpetu vivo al pálido esquema, creando un espejismo seductor del verdadero arte popular. B. Asaf'ev se refiere a la óperas: *Kitež* de Rimskij-Korsakov, *El Príncipe Igor'* de Borodin, y *Kikimora* de Ljadov. Rimskij-Korsakov no tuvo el instinto del desarrollo ininterrumpido. Con su juego cristalino, bellamente dividía y contraponía, pero no cantaba. Lo mismo se puede decir de Glazunov, típico pupilo y el más evidente heredero de las visiones sinfónicas de Rimskij-Korsakov. Tanto Glazunov como M. Steinberg no tuvieron la capacidad de salir del círculo de los desarrollos racionalistas, y las redistribuciones del material fácilmente fundido, pero psicológicamente indiferente.

Čajkovskij y Musorgskij están en la dirección del canto, en la horizontalidad de la naturaleza musical, con predominio de diferentes tensiones líricas. En Čajkovskij el camino es doble: el melos lírico en la esfera vocal, y el melos dramático en la esfera instrumental. Como ejemplo de la esfera vocal, Boris

Asaf'ev cita la ópera *Evgenij Onegin*, modelo insuperable por su concepción única en la transformación de los tipos literarios en operísticos. En la esfera instrumental, Čajkovskij fue en constante ascenso hacia una torturante tensión en sus sinfonías. Desde la contemplación pensativa y embriagante del primer movimiento de la primera sinfonía, hasta el éxtasis de la premonición de la muerte en el primer movimiento de la sexta sinfonía. Como lo había afirmado Asaf'ev anteriormente, la sexta sinfonía de Čajkovskij es la única y verdadera sinfonía rusa después de Beethoven. No hay una evolución psicológica posterior en esta dirección.

Pero Skrjabin, cercano a las vivencias de Čajkovskij, encontró en sí la fuerza para seguir el rayo de luz. Su tensión sinfónica se debilita en el camino hacia lo fantasmagórico, y *Prometeo* es el límite de sus audacias creativas. Ésta es una obra estática, en la cual no hay prolongaciones que fluyan. Es una nueva sonoridad, una esfera armónica aguda primeramente introducida en el equívoco, creando la ilusión de movimiento. Pero movimiento no tiene. En el *Poema Éxtasis* la tensión es mucho mayor, y Asaf'ev se pregunta:

«... ¿no será esto un sinfonismo en la evolución, es decir, como una conciencia musical ininterrumpida, o será esto una sucesión de momentos sonoros más o menos encantados por un principio hipnótico y alucinante, dado en los mismos temas?» [p. 79]

La respuesta se encuentra en la segunda variante:

«...ya que literalmente los temas se agregan al tejido dado desde fuera, descienden, vuelan desde algún otro lugar y forman una materia caótica, que constantemente no se subordina a la síntesis. De esta manera se hace necesario nuevas y nuevas oleadas de fuerzas hipnóticas, para que la serie de ímpetus hacia el "Éxtasis", se unifiquen en un breve momento contemplativo de la sonoridad deslumbrante, en el instante de la transformación.» [Ibidem]

Y esto es lo que mueve la música del *Poema Éxtasis*, como si se derritiera en sí el resplandor de una voluntad inhumana, fuera de cualquier corporeidad. Para Asaf'ev, Skrjabin superó la permanencia en la esfera de la conciencia inmanente del sujeto cognoscente, sin percibir la corporeidad relacionada con el horror final. Junto con Skrjabin, la música rusa entró a un principio

completamente nuevo y nunca antes visto. Pero esta obsesión, increíblemente seductora, fue como una línea del cielo al infierno. Esto no es una línea paralela a la tierra, no es una inspiración orgánica del genio y el talento, sino la permanencia en círculo. Skrjabin no lleva a ninguna parte, no llama, no obliga a sufrir o a llorar, ni alegrarse. Skrjabin permanece, y obliga al escucha con una fuerza desmesurada a trasladarse a este mismo trance. Al no notar la vida concretamente, y al no sentirse fuera de ésta o fuera de sus normas inmanentes, Skrjabin lograba fácilmente estos estados de conciencia.

«Y permaneciendo en el cielo, él podría entrar al infierno, tocar las abominaciones de la depravación y después de todo, quedarse en el “éxtasis”, en la permanencia estática, en el deslumbramiento. Más exactamente se puede caracterizar la esfera sonora de Skrjabin, como poesía, tejida de deseos de sumergirse en el éxtasis (por medio de narcóticos, aunque de orden espiritual por supuesto) y de permanecer en éste. En Skrjabin no hay voluntad, y por eso no hay sinfonismo, no existe la ininterrupción de la conciencia musical, pero sin embargo tiene la demencial disolución impersonal, en la esfera que para él es la concreto-ideal.» [p. 80]

Al igual que Čajkovskij, — nos dice Asaf'ev, — Skrjabin es psicológicamente inestable. Es irrepetible y no desarrollable, y su individualidad no permite la escuela. No hay camino hacia el futuro. Toda imitación no soportaría el brillo del original. Es por eso que aquellos pocos seguidores que intentaron componer basándose en sus ideas, expresaron tan sólo su erudición.

Para Boris Asaf'ev el concepto de la “subjetividad de la conciencia musical”, y su contraparte, el de la “objetividad”, resultan poco claros y considera que es necesario una clara definición de los mismos. La música de Čajkovskij por ejemplo, se nos representa más subjetiva que la de Musorgskij, y ésta a su vez más subjetiva que la de Rimskij-Korsakov. Además, Rimskij-Korsakov se caracteriza por ser un frío observador, al cual le es ajena cualquier vivencia y tan sólo registra sonoridades, o pinta con su música los fenómenos de la naturaleza. Glazunov se considera un compositor objetivo, al parecer por su admirable construcción musical arquitectónica. La objetividad es la molécula en donde predomina la belleza pura. Bajo esta definición de la objetividad y

la clasificación de los compositores, se esconde un cierto alejamiento, una pura observación sin la participación de los impulsos que surgen de la vida espiritual, como si la creación se concibiera como algo mecánico. En realidad existen dos opciones: o Glazunov está negado al don creativo, y es tan sólo un músico que amontona caleidoscopios sonoros; o su objetividad no designa ninguna correlación abstracta en la composición.

Boris Asaf'ev explica que la subjetividad y la objetividad musical se encuentran tan sólo en el grado de psicologismo, que en cuanto contenido de la conciencia musical, es determinado como corriente de un único proceso creativo en cual predomina, ya sea un estado espiritual personal, ya sea el reflejo de lo percibido desde el campo de un mundo trascendental subjetivo. En el grado extremo de la subjetividad, es característico percibir todo impulso creativo como un estado psíquico personal. De aquí que la música de fuerte tensión de vida espiritual de la persona, como lo fue en Čajkovskij, lleve el sello de su autonomía específica resueltamente en todo lo que parece ser su conciencia creativa. Todo lo que es familiar a la personalidad, el compositor lo concretiza aún dentro del marco del programa impuesto desde fuera. En las sinfonías de Čajkovskij esto se hace evidente ahí, en donde el elemento que siembra la trágica discordia en la creación, no es tomado desde fuera, sino dado desde la profundidad del alma del compositor. Por eso el camino de Čajkovskij hacia el futuro no está en sus epígonos, éste se encuentra en la simple superación del contagioso principio de su versatilidad personal, y en su profundidad y subjetividad en general.

Para Boris Asaf'ev, el único compositor contemporáneo que no arriesga a ser popular, precisamente por su aguda y áspera subjetividad, es Mjaskovskij. La esencia de su creación se encuentra en la presentación sólo de si mismo, y únicamente de los procesos psíquicos personales. El antiguo consejo del "conócete a sí mismo", es tomado no en el aspecto de análisis racional, sino en la síntesis del pensamiento creativo; y nunca antes se ha percibido así en la música tan constante, sin piedad y torturante, como en la tensión sinfónica de Mjaskovskij. En él incluso no se percibe la voluntad. Al contrario, la

voluntad casi está ausente en la concepción de este compositor, atrapando en su mundo interno y adivinando en sí el enigma. Puede ser que la voluntad incluso se resista a crear, y al menos en las sinfonías y sonatas de Mjaskovskij sorprende la fuerza de pensamiento, que concentra a todos estos elementos burdos, ásperos y explosivos en un movimiento ininterrumpido hacia el final del ciclo. La música de Mjaskovskij provoca la imagen del viajero.

«Este movimiento no es rápido: éste no se parece a la corriente que se apresta desde las alturas de las cimas montañosas, alimentada por el sol y criada por el hielo y la nieve; corriente que se transforma en tormenta, y nerviosamente llaga a la planicie y refresca al río (tal imagen provoca en la mente la fuerte creación de Sergej Prokof'ev). No es el mar, ni el amplio río de la planicie rusa, tranquilamente contemplándose a sí mismo en la lenta corriente, y reflejando el mundo (Rachmaninov y Kastal'skij).» [p. 83]

En su extremo subjetivismo, — continúa Asaf'ev, — Mjaskovskij no quiere conocer el mundo, y si en éste entra, entonces se alegra muy poco y pronto encuentra la máscara del escéptico indiferente, para que nadie note su sonrisa torcida. El mundo musical de este gran compositor descubre muchas cosas inauditas. Siendo un sinfonista, Mjaskovskij alimenta la fe en la estabilidad y flexibilidad de aquellas formas en que comúnmente se escriben las sinfonías, ya que constantemente aspira no hacia la colocación de sus construcciones en determinados esquemas, sino hacia la captación de la forma, como síntesis, como principio que debe contener en sus límites la presión de la incontenible naturaleza, a veces torciendo y rompiendo estos límites, a veces subordinándose dócilmente a éstos. Pero todos estos intentos son inútiles, ya que la forma sonata no es flexible y no soporta las violaciones individuales. Ésta se diluye o seduce con sus posibilidades de construcciones racionales, y entonces surge lo longitudinal y el campo de los espacios. Constante en su *simetrismo* inocente, la forma sonata no da lugar a las conclusiones sintéticas, sustituyéndolas por repeticiones y retornos a la tonalidad fundamental. Por el contrario, el sinfonismo exige la ininterrupción de cada momento dado, el cual surge del anterior y nunca puede ser sólo una copia de lo antecedido, como tampoco separado de éste.

La forma sonata ahoga el discurso musical libre. Pero psicológicamente la creación de Mjaskovskij es en el fondo en extremo subjetiva, es por eso que personificando en las formas concretas se realiza el sinfonismo, es decir, la ininterrupción de la conciencia musical, no en un todo acabado, sino en un constante encadenamiento de todos los elementos, siempre sobre la base de la naturaleza del pensamiento musical puro. De esta forma es como describe Asaf'ev la creación de Mjaskovskij. Como el más evidente representante del subjetivismo extremo en la música rusa contemporánea. Y sólo así se puede desarrollar los consejos de Čajkovskij, sin ser un esclavo más de su emoción. Pero la antítesis de Čajkovskij, — nos dice Asaf'ev, — es Rimskij-korsakov. Es el escritor y el maestro del culto a la sonoridad estática, en donde los esquemas sustituyen al tejido vivo, y la música se concibe exclusivamente como en un plano de dos dimensiones. De aquí surge una falsa horizontalidad: una conducción de voces impersonal y petrificada, que se percibe fuera del movimiento en los esquemas dados; un contrapunto armónico en el que no tanto se mueven las voces, como cambian simplemente de lugar; una periodicidad de la forma; una distribución mecánica de las construcciones tonales, etc. El caso extremo de esta escuela de "objetivistas" se da en la composición de Glazunov, tan bellamente catequizada, que incluso Asaf'ev duda, si esta fuente de contemplación sonora del mundo sea una creación.

«Tal objetivismo casi colinda con el psicologismo indiferente. Ya sea que el estado espiritual del compositor es tan flojo, sin ímpetu ni sublevación, que su conciencia musical se vuelve inmanente, y no se concretiza en la superación viva y tensa del material sonoro; ¿o es que la relación del compositor hacia el mundo trascendental subjetivo es tan indiferente, que al plasmar en la síntesis creativa el reflejo de este mundo, no emociona a el alma de su receptor? Los extremos se juntan: la abrupta inclinación a la subjetividad crea aquella insensibilidad hacia la percepción de una vida espiritual ajena, y del mundo impersonal en general, como la exageración del objetivismo. » [p. 84-85]

En el primer caso, esto se debe al deseo de subordinar todo a la vida personal espiritual, y observar a todo partiendo de sí mismo, de las sensaciones y comparar todo con los estados psíquicos propios, que Boris Asaf'ev califica

como una especie de “daltonismo psicológico”. En el segundo caso, la insensibilidad se provoca en las manías de no notar las tensiones de la vida espiritual ajena, y no percibir las vivencias del mundo en general. De aquí surge la percepción del cosmos en la estática, esquematizando todo en planos e incluso, a la misma espiritualidad que percibe en estado de contemplación inmóvil. Los compositores de esta clase de pensamiento creativo, por lo regular tienden hacia la geometrización de la música. En ellos la forma se concibe como una construcción arquitectónica, y el desarrollo vivo se sustituye aquí por la *razrabotka* (desarrollo), entendiendo al organismo vivo como la colocación de una diversidad de elementos. El objetivismo frío, flemático y muerto de Rimskij-Korsakov y Glazunov, reflejan un mundo visible e impermeable al bien y el mal. De aquí su amor por los esquemas y su afición por las formas en la inmovilidad, ya que les es ajeno el torrente sonoro vivo. Este torrente sonoro vivo, Čajkovskij lo percibió como un principio personal, como la ininterrupción de la conciencia musical íntima. En Skrjabin como un principio impersonal, cósmico, que hipnotiza a la conciencia. Esta concretización de la herencia musical de Skrjabin se puede encontrar en la poética y el sinfonismo, es decir, el retorno al predominio de un principio personal, que reafirme ante todo su voluntad.

En esta dirección, — continúa Asaf’ev, — se dirige el pensamiento en la creación de Sergej Prokof’ev. Con Skrjabin no tiene ninguna relación y de él no surge. La creación de Prokof’ev es tan original, que simplemente a su antecesor no lo vemos (refiriéndose a Ljadov). En su obra indudablemente reina aquel valioso principio activo, el cual estremece en la música rusa desde *La Vida por el Zar* de Glinka, y que se trasmite a través de Čajkovskij, Skrjabin, y Rachmaninov. Principio activo que revolucionó Stravinskij, tomó con precaución Rimskij-Korsakov, e intrigó con reservas a Glazunov.

El concepto de B. Asaf’ev que define a la obra de S. Prokof’ev, es la sonoridad espiritualizada por el ímpetu de la vida. En su obra se encuentra, como nunca antes en la música rusa, el ideal de la expresión de la vida contemporánea. Permaneciendo subjetivo, pero sin

transformar todo hecho de la vida a su estado anímico, S. Prokof'ev estereotipa en su síntesis el ansia del salvajismo primitivo, y el maquillaje de horribles fantasmas. Es la conciencia llevada hasta la monstruosidad, de aguda imaginación e inocencia de comprensión de la naturaleza y la vida. Sin identificarse con el realismo psicológico de Čajkovskij, ni con el psicólogo romántico de Musorgskij, S. Prokof'ev construye su mundo ideal sobre los fundamentos de la naturaleza musical dada, contando tan sólo con sus premisas intuitivas que surgen de su personal impulso interior, y no de los esquemas tradicionales. Por eso la forma la construye Prokof'ev siempre en la experiencia viva, en un carácter improvisado. Su música es de una fuerza incontenible de tensión creativa, que representa la vida contemporánea en un ímpetu creativo vivo.

«Él es espontáneo y cruel, allá en donde se tiene contacto directamente con la naturaleza bestial de la naturaleza humana, con su sensibilidad abierta y sus ímpetus inconcientes hacia la animalidad, y hacia todo un principio solar organizativo. Él, penetrantemente se concentra allá, en donde aspira a comprender las impresiones de los fenómenos que corren y tocan el mundo de su imaginación, personal e impersonal;...» [p. 89]

Para B. Asaf'ev, S. Prokof'ev es siempre y en todas partes un músico meditativo, y en ningún momento sus concepciones musicales están condicionadas por estrechos programas o esquemas formales. De las dos corrientes de la naturaleza musical, el cromatismo le es ajeno, ya que a través del diatonismo se relaciona con las profundas raíces del arte musical ruso, con la pieza popular y su esencia. La eficacia de su lirismo descansa sobre un psicologismo de continuo canto del sonido. Además, el diatonismo corresponde con la misma naturaleza de Prokof'ev, al no ser propenso a la mistificación por un lado, y tender siempre hacia una determinada y clara expresión de sus ideas. Esto se puede lograr sólo en la esfera del diatonismo, que le ofrece una mayor amplitud para la materialización de la vida concreta. Los marcos del cromatismo encierran al compositor ante la ilusión de libertad. La libertad de romper de una vez y para siempre con la visión armónica, colocando su imaginación ante el brillo de la indiferencia tonal, incolora y sin carácter, o

ante la neblina a-modal, amorfa y sin osamenta. «Lo ilimitable del cromatismo en las condiciones de la temperación engañosa, es quimérica e infértil!» [p. 90]

El diatonismo en S. Prokof'ev resulta especialmente amplio, ya que mueve de su lugar los marcos de las escalas, de la estructura, y del modo, introduciendo infinidad de contraposiciones acuerdo-tonales instantáneas, que admiran por su frescura, originalidad y lógica. El acorde más común resulta ser un fenómeno en una nueva luz imprevista, en una relación poco común. Esto es debido a que cada voz se consume en su propio modo, lo que lleva a introducir otros sonidos sin tomar en cuenta los acordes en su inmovilidad, aisladamente, sino en relación con uno u otro movimiento de las voces, que enriquecen la percepción auditiva.

A continuación, Boris Asaf'ev caracteriza brevemente tres aspectos más de la música rusa, que son la ópera, el ballet, y el romance ruso. En su análisis, Asaf'ev afirma que además de las óperas de Musorgskij (*Boris Godunov* y *Chovanščina*), de Čajkovskij (*Evgenij Onegin* y *La Dama de Picas*), de Glinka (*La vida por el Zar*), y de Rimskij-Korsakov (*La novia del Zar*), la escena rusa no conoce el verdadero drama musical. El wagnerismo en Rusia se injertó superficialmente, y la tendencia italiana y francesa del melodrama, con sus argumentos llevados por las características de los personajes le fueron ajenas. Para Asaf'ev, las óperas de Čajkovskij son los modelos basados en la unidad del discurso musical libre y fluyente propio del personaje dado. Čajkovskij comprende el secreto del desarrollo del tejido musical sin los rótulos *leitmotif* de Rimskij-Korsakov. Al superara su agudo subjetivismo, Čajkovskij crea en la conciencia contemporánea el principio fundamental de su música operística, esto es, la ininterrumpida acción interna, que fue su más grande y productivo logro. Para poder caracterizar no es necesario objetivar hasta la infinidad, ya que de la diversidad de los momentos añadidos, no se crea la unidad dramática. Musorgskij supo finamente comprender el mundo espiritual ajeno, sin identificarse con éste y permaneciendo en la subjetividad de su percepción. En esta fina diferencia se encuentra su esencia, y es por eso que en sus óperas, a pesar de su subdesarrollo, se encuentra la conciencia

musical que las convierte en admirables modelos del dramatismo operístico. Sobre el ballet ruso, B. Asaf'ev se limita a señalar que éste, indudablemente estuvo destinado a desarrollarse sobre dos modelos activamente intensos y vivos. Estos son *El Cascanueces* de Čajkovskij, y *Petruška* de Stravinskij. El primero es un ballet insuperable en su fantástico y siniestro realismo. El segundo, en su idealismo concreto-vivo.

En cuanto al romance ruso, Boris Asaf'ev afirma que el canto ha sido su contenido básico. La tensión lírica de carácter idealista del canto popular, transformado en la época del diletantismo, se dividió posteriormente en varias corrientes y un sin número de cursos. Čajkovskij reveló un especial realismo en el romance, con su cantilena y su tensión, combinadas en una lírica agudamente subjetiva. Su heredero en esta esfera de ilimitadas posibilidades fue Rachmaninov, un contemplador subjetivista por naturaleza, y un idealista esencialmente en su música. El sinfonismo de Rachmaninov consiste en el canto, en la pieza, en su inmensidad, y más que nada en su quietud. Más no en su sensibilidad emocional o volitiva, ni en el énfasis del ritmo que refleja su ímpetu. Porque a pesar de desarrollarse sobre la base de la cosmovisión sonora cercana a Čajkovskij, Rachmaninov va por un camino más profundo y distinto del realismo psicológico de Čajkovskij, ya que la tensión de la vida espiritual en él presente, no correspondía con su deseo de huir a un constante equilibrio contemplativo.

«Pero la contemplación en la música no es estática, ya que ésta no es indiferente, sino una llama quieta, una constante observación, escuchando el mundo espiritual que se da en la síntesis creativa, en el proceso ideal de formación ininterrumpido, de reflejo de las ideas del mundo en la tranquila superficie de un lago. A la fecha, aunque muy raramente, el compositor en su fuerte ímpetu concentra sus contemplaciones y las arroja al hirviente remolino de las corrientes entrecruzadas de sonidos, para con esto nuevamente sumergirse en un estado de concentrada escucha.» [p. 93]

Boris Asaf'ev afirma que en el romance, también Musorgskij es un fino psicólogo, pero no un idealista. Él no se satisface en la ininterrupción de la conciencia musical reflejada por sus sensaciones. Musorgskij intensamente

experimenta toda la existencia espiritual propia y ajena. La mantiene en su sensibilidad, la concentra, la une, y después la expelle en una tensión terrible, subordinándose sin embargo, no a la concepción musical, sino al dictado del discurso verbal. A pesar de esto, Musorgskij como nadie más, llena la palabra de contenido sonoro y activo. En sus cuadros románticos de los romances, reflejan la diversidad de la vida en concepciones vocales relevantemente dramáticas, relacionando la palabra con la música en una síntesis inusitada e insuperable. Estas tres concepciones del romance ruso que Boris Asaf'ev distingue, se clasifican en: la realista (Čajkovskij); la idealista (Rachmaninov); y la romántica (Musorgskij). Las tres están cargadas de canto y psicologismo que se ramifica en diversos torrentes, y que contienen en sí largas series de gradaciones, desde el extremo emocionalismo o naturalismo, la *ciganščina* [gitanería], hasta el límite del idealismo en el romance abstracto.

B. Asaf'ev concluye su artículo con la obra de dos compositores distintos por la naturaleza de su obra, pero unidos por la misma aspiración de lograr la cúspide del idealismo concreto, basándose en la percepción viva de la naturaleza musical. La música rusa ha dependido esencialmente de la música clásica alemana, que consiste en la reelaboración de las formas y esquemas ya gastados. Sólo muy pocos compositores rusos, como S. Taneev, lograron en la forma una incesante síntesis viva. Él legó a la música rusa admirables transformaciones de los esquemas occidentales simétricos, renaciendo en éstos la corriente del sinfonismo. El sinfonismo de Taneev se descubre sobre todo en su única sinfonía editada, y de manera muy brillante en su música de cámara, y de ésta, el más intenso de todos, en sus cuartetos. En éstos logra la ininterrupción sonora en una intensa expresividad, fuerza y flexibilidad psicológica. Después de la sexta sinfonía de Čajkovskij, solamente en los cuartetos de Taneev se crea, en una viva síntesis, la forma sonata y sinfónica.

«Todo el ensamble vive, se emociona, se estremece; ya crece, ya desciende la ola de tensión incontenible, y ciertamente todo logro se da en condiciones de una limpieza de estilo inaudita, sin figuraciones armónicas, ni pasajes clevecinísticos, etc. En cada instante sonoro dado, o en la siguiente aspiración que le precede, lleva hacia adelante en un ímpetu inestable hacia la cúspide,

hacia el agotamiento. Raramente en el racionalista-teorético se deforma objetivamente el sonido ensartado. Todo está entrelazado, todo crece, todo se mueve, y solamente lo convencional de la forma sonata, ahí en donde ésta es inevitable, obliga a enfadarse del pensamiento sinfonista de S. I. Taneev, que se avergonzó a subordinar a la voluntad valiente, y a la nobleza de la emoción. Esto sobre todo se reveló en las cantatas religiosas de S. I. Taneev, cautivantes por su idealismo ferviente y sus logros inteligentes del secreto cósmico, pero ahogadas en su sentimiento religioso deísta, el cual, tristemente equiparó a toda aquella poderosa aspiración surgida del sinfonismo.» [p. 95]

Para concluir, B. Asaf'ev señala que hay un renacimiento de la creación coral eclesiástica, el cual inició Kastal'skij. Esencialmente por su música, Kastal'skij es un idealista que transforma en las formas comunes, el material sonoro vivo de la naturaleza del canto popular. Basado en el diatonismo, Kastal'skij muestra en sus composiciones un acercamiento inusual hacia la pieza rusa. Más exactamente, no es un acercamiento ni una aproximación, sino una amistad que se introduce en la pieza, como un sinfonismo que se vierte incesantemente. Este es el primer paso, la primitiva clarividencia intuitiva en los secretos de la creación popular, y no una estilización artificial de adaptación bajo su medida, o lo que es peor, bajo una medida ajena. Kastal'skij es el primer compositor nacional religioso, porque es el primero en componer en una especial refracción individual, entre el canto antiguo de la iglesia ortodoxa rusa y la naturaleza de las piezas de pueblo.

«Él utiliza las melodías del *znamennyj rospev*, nuestra riqueza nacional, el canto adquirido por largos siglos, y que es concebido con otro colorido ruso (incluso si la misma melodía es sin duda totalmente griega, sin haberse sometido a la influencia del canto ruso), que desarrolla en una nueva dirección inaudita e inusitada, armonizando sobre la base de las cualidades naturales del tipo de pieza coral rusa. [...] Kastal'skij domina con perfección aquello que los compositores rusos hasta él no conocían. [...] ¿Y no estará acaso destinada la música rusa, sobre la base del renacimiento religioso, a mostrar un nuevo florecimiento del principio entonativo del canto?» [p. 96]

CAPÍTULO III

ENSAYOS TEÓRICO-ESTÉTICOS SOBRE EL ARTE MUSICAL (1923)

El valor de la música

En 1923, Boris V. Asaf'ev publica en la colección de artículos *De Musica*, dos de sus trabajos teóricos fundamentales. El primero titulado: *El valor de la música*.¹ El segundo: *El proceso de formación de la materia sonora*.²



El valor de la música es un análisis gnoseológico del arte musical. B. Asaf'ev afirma que en la investigación gnoseológica tanto de la ciencia de la naturaleza como de la ciencia sobre el arte, se tiene como fundamento de su objeto de investigación el mundo de lo visual y lo palpable. Los postulados científicos y el cuadro básico de la ciencia exigen incondicionalmente apartarse del mundo las sensaciones y la imaginación, ya que la única realidad es la que se expresa en las fórmulas de la cosmovisión científica. Esta cosmovisión en su esencia no son las cosas, sino sus leyes y sus relaciones. Estas relaciones son expresadas sobre todo en símbolos abstractos; en expresión de pensamientos que sirven para designar las subordinaciones funcionales, y las uniones entre los fenómenos que se sustentan y dependen de los modelos visuales. Aunque estos modelos son solamente medios de expresión, la física y las matemáticas se abstienen en sus trabajos de la tentación de convertir el concepto de relación o función, en un concepto de cosa. B. Asaf'ev nos dice que la vista y el tacto son el estado de cosas común de los datos directos, a través de los

¹ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Cennost' muzyki» en: GLEBOV, I. ed. *De musica. Sbornik statej*. Filarmonija, Petrograd, 1923, pp. 5-34.

² *Ídem*. «Process oformlenija zbučaščego veščestva» en: *Ibíd.*, pp. 144-164.

cuales el hombre se conecta con el mundo circundante. Al hombre le es difícil desviarse de las representaciones únicas, evidentes y asibles, en favor del concepto de unión, correlación, condicionamiento mutuo y alteridad. En una palabra, no es difícil poder juntar a una diversidad de ilimitados objetos físicos concretos, bajo el principio de dependencia funcional. Incluso conceptos tales como fuerza, energía, átomo, y masa, son capaces de provocarnos la sensación, como si éstos fueran el reflejo directo de los datos concretos de la percepción. El concepto de estado de quietud absoluto, ni en la mecánica, ni en la electrodinámica, corresponde a alguna propiedad del fenómeno. El objeto resulta ser no otra cosa que un cúmulo regular de correlaciones, y la calidad de los objetos es sólo una acción, la cual se distribuye a los sentidos o a otros objetos que se encuentran en la naturaleza. El concepto de la geometría Euclidiana no es una generalización de determinadas observaciones físicas, y en general los puntos, líneas y planos de la geometría pura, es imposible de encontrarlos en el mundo de las sensaciones, los cuales corresponderían a su significado en el sistema de las construcciones geométricas y de las correlaciones.

En lo que respecta a las ciencias sobre el arte, B. Asaf'ev afirma que éstas se han basado fundamentalmente en las artes que evolucionaron sobre el material concreto; sobre lo palpable en el espacio de los objetos dados en las artes plásticas, de material visual. Su tendencia en general es material-concreta, basada en las sensaciones del tacto y la vista sobre el espacio y los volúmenes. Este arte atrapa el mundo en su evidencia cualitativa y en su concreta plenitud, pero al mismo tiempo cada objeto (obra) es cerrado en sí, es autosuficiente. La obra es delimitada en el espacio, en un microcosmos, en una interrelación de los diversos tipos de elementos.

Si desde el punto de vista de la física matemática, se ha llegado a la completa absorción de las propiedades y cualidades del objeto sensible por la unidad del número y la medida, en las artes plásticas regresa nuestra imaginación a la esfera del realismo inocente, a la evidencia cualitativa de los objetos. Constantemente se antepone a la conciencia humana la percepción del

mundo, como un sistema estático de la naturaleza, en el cual la posesión de los objetos es un hecho indiscutible de la percepción. Al contrario, en los problemas de la física contemporánea, es indudable la contraposición de afirmaciones, y la propiedad del objeto no es otra cosa que la interrelación e interacción mutua de los cuerpos, bajo la influencia de las fuerzas físicas. Por supuesto, afirma Asaf'ev, que el físico trabaja con la naturaleza, mientras que el investigador del arte con los "ídolos" producidos por la fantasía humana. Pero en ambos casos es característico no el objeto de investigación, sino la aspiración. En un caso, hacia el establecimiento de lo irrefutable de la existencia concreta. En el otro, hacia la superación del antropomorfismo de la visión del mundo sensible y natural.

«El objeto y el espacio son las dos palancas del arte plástico representativo. Sobre como la pintura resuelve el problema de la objetividad, lo relata bellamente la evolución de la *nature morte*. [...] Pero en nuestra época, debido a la evolución de la teoría de la dependencia funcional y de la relatividad. Debido a la disolución de las "cosas" en relaciones. A la pérdida del punto de apoyo de toda objetividad del sentido común. La pintura lleva una lucha heroica por la supervivencia "fuera de los objetos", deseando vivir y demostrando su derecho a la vida, a la par con las cosmovisiones imperantes. Esta lucha se lleva, ya sea aspirando a la "materialidad de Cézanne", dividiendo al objeto, deformándolo; ya sea, deseando evidentemente demostrar la construcción del objeto, o intentando cubrir su materialidad en la pintura simbólica, en eterno cambio y en un movimiento circular».³

B. Asaf'ev afirma que el predominio en la percepción visual y lo táctil de las sensaciones espaciales, como las más útiles, se reflejan indudablemente en el lenguaje común y en la terminología simbólica de la ciencia y de los modelos poéticos. Por eso el arte plástico se hace más accesible dirigiendo la sensación hacia el "objeto", hacia la "cosa". Todo esto es comprensible, ya que es el resultado de la adaptación y las costumbres del hombre por conocer el mundo por medio del tacto, o sus sentidos vecinos de la vista y el sentido del gusto, dirigidos hacia la "materia", hacia las "cosas".

³ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Cennost' muzyki» op. cit., p. 7.

Pero el pensamiento científico y filosófico contemporáneo, ha llevado la unidad del mundo a través de la pura funcionalidad, y la analogía de sistemas separados de concepciones del mundo, a la presencia de una ley universal de la forma. Ésta ha alcanzado a todos los campos de la investigación sobre el mundo concreto, y se revela en la tendencia hacia el problema de la forma. El hombre se ha negado al conocimiento absoluto de la realidad como existencia predeterminada, en favor de una realidad relacional, la cual en algún límite ideal alcanzará una visión única con plena existencia. Cada instante vivo resulta ser un momento activo y creativo de formación, y, desde su punto de vista, no queda ya ningún pensamiento sobre la contemplación de las cosas separadas, de la cual no habría contenido o belleza sensible alguna. Entonces la esfera de la creación artística deja de ser una separación de cosas, como contemplación de objetos en diferentes tipos de clasificación. La valoración de las obras artísticas puede ir sólo en la dirección de la búsqueda de las leyes de formación en cada fenómeno único, en cada caso, o en la unión de complejos de pensamiento artístico para su seguimiento en la unidad sistemática de la forma.

El problema de la forma en las artes plásticas — nos dice Asaf'ev, — ha llamado la atención cada vez más entre los investigadores del arte representativo. Entre estos B. Asaf'ev menciona a Adolf Hildebrand, Alois Riegl, y Wilhelm Worringer. Todos ellos representantes de la estética alemana de la primera mitad de siglo XX. En las obras de estos teóricos alemanes, surge de la estética como el estudio de lo bello, una nueva ciencia general del arte llamada *Kunstwissenschaft*, que se distingue de la filosofía del arte. Esta tendencia de la estética filosófica alemana, siguiendo a la estética de Kant, abandona el campo metafísico para adentrarse al ámbito experimental y psicológico. Algunos autores de esta tendencia, como Max Dessoir, Emil Utitz y Wilhelm Worringer, afirman que los problemas de la creación artística y de la obra de arte pueden separarse por completo de la estética, y constituir una ciencia especial, la ciencia general del arte, la

llamada *Allgemeine Kunstwissenschaft*.⁴

Pero el problema de la forma en el pensamiento estético contemporáneo, adopta un vehemente clamor por el “ser o no ser” de la obra artística. Para Asaf’ev, varias de las respuestas al problema de la forma se encuentran ya en el pensamiento de J. W. Goethe, para quien lo visual era el sentido por el cual él percibía al mundo. Goethe “vivía las cosas” — afirma Asaf’ev — y “las cosas entraban en su alma”. Este estado espiritual e intelectual le impidió a Goethe entender a Beethoven. Pero Goethe tuvo una visión hacia el futuro en su pensamiento sobre la forma. Citando a Lichtenstadt, Asaf’ev escribe:

«Goethe decía: “Yo voy del todo a las partes”, — y en las más diversas forma subraya, “que él no puede entender las partes del objeto, mientras no abarque de una manera u otra a todo el objeto, él no ha entendido aquel principio por el cual se realiza, en el caso dado, la relación de estas partes que él necesita en un punto, de donde pudiera abarcar a todos los fenómenos, pero las dificultades están precisamente en la obtención de este punto: la simple acumulación de las partes en un todo nunca resulta ” (L. p. 11) Goethe siente al mundo como artista, y en este sentido, maravillosamente se acerca a Mozart, con la diferencia de que para él, como observador de las cosas existentes en el espacio colocadas no en una relación mutua, le es más difícil lograr la simultaneidad de la unión de los elementos en una unidad y en su mutua sucesión, en presencia de lo intuitivamente contemplado bajo este principio que los une, — al músico este mismo tipo de sensación, el proceso de formación, fácilmente se descubre en la percepción de cualquier acorde. »⁵

B. Asaf’ev señala que Goethe se expresa sobre la esencia de la forma orgánica con una claridad, que para muchos es inalcanzable aún en nuestro tiempo. La forma determina el modo de vida de lo animado, y el modo de vida, al contrario, resulta ser una poderosa acción sobre todas la formas. Esto dentro de los límites de la morfología, pero en el campo de la Naturphilosophie:

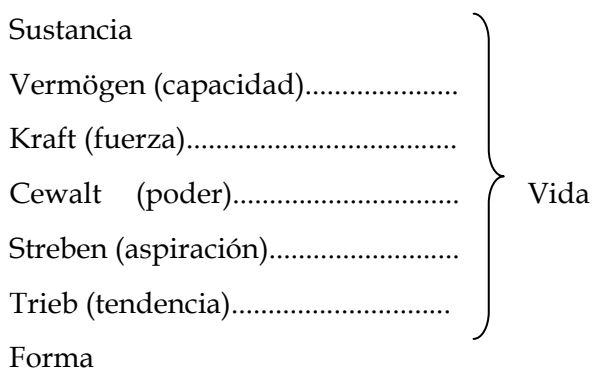
⁴ Cfr. DESSOIRE, M.: «Art History and Systematic Theories of Art» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, № 4. (Summer, 1961) pp. 463-469; *Ídem*. *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin, 1906.

⁵ GLEBOV, I.: «Cennost’ muzyki» op. cit., pp. 9-10. [Asaf’ev cita a Lichtenstadt, en su obra sobre Goethe, titulada: *Goethe. Bar’ba za realističeskoe mirovozzrenie*. Gos. Izd. Peterburg, 1921.]

«...abarcar a la naturaleza en su totalidad para nosotros es imposible, porque sólo consistimos una de sus insignificante partículas, y porque “comprender” cualquier cosa significa establecer su relación con otras cosas. Cada relación es una correlación, es decir, una interrelación activa, y la “esencia” de cada cosa es el cúmulo de sus actividades. Cualquier parte por nosotros conocida del universo representa un sistema de estas correlaciones, es una organización dinámica [...] Esta organización puede ser elevada o simple, pero siempre es una forma, la cual relaciona, “adorna” unas cuantas actividades que se prolongan en distintas direcciones. Es típico el caso cuando dos actividades se presentan como contradictorias, y sin embargo forman juntas una unidad” (L. p. 67)» [p. 6]

La mayoría de las personas sólo conciben la colocación alternada y la sucesión de los objetos, pero no sienten la asimilación y la mutua infiltración. Ya que se comprende sólo aquello que uno mismo está en condiciones de hacer, y se abarca sólo aquello que uno mismo puede realizar.

En *El valor de la música*, Boris Asaf'ev cita un esquema realizado por Goethe de su principio creador, el *Bildungstrieb*, como base para la continuación del análisis sobre la forma musical. El esquema es tomado de la obra de Lichtenstadt: *Goethe. Bar'ba za realističeskoe mirovozzrenie*. SPb. 1921 (p. 186).



Es evidente, — nos dice Asaf'ev, — que esto es un intento de Goethe por establecer el proceso de formación visto como un proceso actual, como un acto de vida.

«“En el reino de la naturaleza” — escribe Goethe — domina el movimiento y el acto (Tat): el movimiento es todo cuantitativo, lo que acumulándose nos da en resultado sólo la suma, y produce por eso el impulso mecánico; el “acto” lo tenemos por todos lados, en donde surge ya sea lo nuevo cualitativamente, sin

disgregarse en la suma de los elementos constitutivos; en este sentido éste es 'independiente', este es el acto, 'el cual por sí mismo hace', este es el individuo, la mónada, la entelequia, que para nada excluye al determinismo". Y más adelante: "todo actúa.... relacionado entre sí ininterrumpidamente, pasando de uno a otro" ... (L. 41)» [p.11]

Aún sin ser un músico, — afirma Asaf'ev, — Goethe realiza excelentes juicios sobre la música. Por ejemplo, su idea de que únicamente gracias a la temperación fue posible la música suprema, ya que la temperación (en contra de la naturaleza) creció como contrapeso de las ideas sobre la ilimitada metamorfosis presente en "los tonos naturalmente aproximados".

Para Goethe son dos las visiones, al parecer contrapuestas, que nos permiten esclarecer el cuadro del mundo. Por un parte la visión que nos permite ver el todo, las partes anteriores y el torrente ininterrumpido del proceso de formación de la vida; y por otro lado, la que observa la intermitente colocación alternada y la sucesión de los objetos en el espacio. Estas dos visiones no se auto-excluyen al pretender reflejar el absoluto, es decir, la existencia única de la realidad.

En relación a las teorías gnoseológicas contemporáneas que han surgido de la observación de los problemas físicos, Boris Asaf'ev analiza el problema de la forma artística en la obra del filósofo neo-kantiano Ernst Cassirer. En primer lugar en su obra de 1910, titulada: *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*;⁶ así como en su obra sobre la teoría de la relatividad de A. Einstein, titulada: *Zur Einstein'schen Relativitäts-theorie*.⁷ Citando a Cassirer, Boris Asaf'ev nos dice:

«...» sensiblemente diverso, poco a poco pierde su carácter antropomorfo 'casual' y recibe el cuño lógico de la unidad sistemática de las formas. Por supuesto la 'forma' no debe entenderse en su aspecto de algo endurecido, ya que siendo algo activo, y formado particularmente en un momento creativo,

⁶ CASSIRER, E.: *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*. Berlin, 1910 / Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969 (trad. ingl. William C. *Substance and Function*. Chicago-London, The Open Court Publ. 1923/Dover 1953)

⁷ Ídem. *Zur Einstein'schen Relativitäts-theorie*. Berlin, 1921 (trad. rus. *Teorija otnocitel'nosti Einštejna*. Ptr. „Nauka i škola“ 1922; (trad. ingl. «Einstein's Theory of Relativity» en: *Substance and Function*. op. cit., (Dover, 1953) pp. 351-456)

ésta debe tomar el aspecto vivo y de manera flexible.” En la estructura del pensamiento lógico queda cada vez más y más claro, que lo formal en éste no puede ser dado en lo relativo de una vez y por todas en su aspecto acabado, pero su sentido objetivo se descubre sólo en el proceso de formación, en las leyes de este proceso. La historia de la física en este sentido se presenta no como la historia de una simple serie de ‘hechos’, sino se transforma en un descubrimiento de más nuevos y nuevos medios de pensamiento”⁸ [pp. 11-12]

La idea central que extrae Asaf’ev de la cita de Cassierer, básicamente es que lo formal en la estructura lógica del pensamiento, no puede ser dado de manera definitiva y acabada. La forma sólo se percibe en su proceso mismo de formación, en las leyes de este mismo proceso. En el mundo del arte, y en especial en la música, prevalece aún en el lenguaje y en las ideas sobre el mundo, una enorme influencia de “la captación del mundo” en su interpretación visual y táctil. En lo “material” y lo “concreto”, los cuales resultan ser en nuestra representación las “formas” del mundo. Es por eso el señalamiento sobre la importancia psicológica y cognoscitiva del desarrollo de las representaciones, con el sentir de lo concreto en las artes plásticas, y del predominio de esta concepción en las ciencias sobre el arte plástico. El problema de la forma en las investigaciones sobre el arte, se relaciona con las tendencias de la gnoseología contemporánea, así como con las tendencias de la cosmovisión de la física contemporánea, es decir, con la teoría de la relatividad. Asaf’ev insiste sobre la importancia del concepto de la forma en el momento actual de tensión de las ideas, cuando el viejo concepto aristotélico de sustancia, que contiene en sí los signos generales de las cosas, se sustituye en la lucha por el concepto de la funcionalidad, y de la dependencia funcional. Se sustituye la sustancia por el concepto de ley, que expresa en fórmulas matemáticas los fenómenos particulares que radicalmente se disuelven en el mundo de las “cosas”. Se supera así el “antropomorfismo” de la visión natural del mundo sensible, y el objeto

⁸ B. Asaf’ev cita a Cassierer de la traducción al ruso. *Teorija otnocitel’nosti Einštejna*. Ptr. „Nauka i škola“ 1922, p. 93. [A. G.]

empírico tiene significado sólo como “un cúmulo de relaciones lógicas”.

Ahora es claro, continúa Asaf'ev, que la lucha no se limita a la esfera de las ciencias físicas, sino que alcanza a todas las esferas de la cosmovisión y la revaloración de esta misma cosmovisión. El arte no puede quedar fuera de la influencia de este pensamiento. Y aún más, de la capacidad de abarcar el mundo, ya sea en el plano “sustancial” o en el plano de la dependencia y valoración “funcional” de los elementos, que depende el destino de una u otra actividad artística.

Si comparamos la relación del arte con lo concreto y lo material; con lo corporal en la época antigua, en el gótico, en el renacimiento o en el barroco, y más aún en la pintura moderna, entonces claramente se siente la colosal diferencia de acercamientos en la lucha de las artes plásticas contemporáneas, por la resolución de los problemas del movimiento. En relación al problema de lo objetual y lo concreto, y del problema de la forma en el arte en relación a las teorías gnoseológicas y epistemológicas, — Asaf'ev nos dice:

« Goethe afirmaba: “hay que cuidarse de dos cosas a toda costa: cuando te limitas a tu especialidad — la osificación; y cuando sales de ella — el diletantismo”, — y estoy de acuerdo con la exactitud de este aforismo, ya que la abundancia del material del presente resumen, ha sido sólo para exponer con ejemplos mi idea fundamental que es la siguiente: Para expresar la esencia de la cosmovisión y comprensión de la música, el músico tiene que utilizar el lenguaje de los modelos poéticos y de analogías del lenguaje de la filosofía y de las disciplinas científicas de la naturaleza. Y con el objetivo de establecer el paralelismo de la búsqueda y logros en el campo de toda la cultura y la música, me veo en la necesidad de conocer la situación de toda una serie de problemas esenciales (la cosmovisión orgánica y mecánica; el torrente de vida ininterrumpido; el concepto de energía y fuerza, de la estática y la dinámica en sus diferentes interpretaciones; la dependencia sustancial y funcional en la lucha por la cosmovisión de lo físico; el biologismo y el psicologismo en relación con el arte; el problema de la forma en las artes plásticas, etc.), que se presentan en dos situaciones características básicas: o se estudia la filosofía de Bergson, o la teoría del conocimiento en la interpretación de los neo-kantianos, el análisis de la sensación de Mach, o las objeciones de Planck a éste, el

“Conocimiento y Realidad” de Cassierer, o el pensamiento de Poincaré y la serie de interpretaciones de la teoría de la relatividad, o — en la especialidad del campo artístico, — la situación del problema de la forma en las artes plásticas (sobre todo en la obra de Worringer). En todas estas obras he visto una deficiencia básica: el desconocimiento, y lo más triste, la insensibilidad hacia la música (con la excepción de Bergson en unas cuantas de sus citas sobre lo orgánico de la melodía)» [pp. 16-17]

Al señalar sobre el problema del estudio de la forma, tanto en el arte como en la ciencia, Boris Asaf'ev lamenta el desconocimiento y la insensibilidad hacia la música por parte de filósofos y científicos, con la excepción de H. Bergson. Cabe recordar que el padre de H. Bergson fue un músico polaco de origen judío Hassidim, que emigró a Francia al inicio del siglo XIX.⁹

Pero ni la filosofía y ni la epistemología, nos dice Asaf'ev, se fundamentan en la música. En la música gran parte de lo que preocupaba al pensamiento contemporáneo había sido ya intuitido, y fue un proceso natural de su formación y desarrollo. Las leyes de la melódica permitieron al músico arreglárselas entre estos conceptos, como el torrente ininterrumpido del fenómeno de la vida, y la organicidad en el acoplamiento de los elementos, de los cuales cada siguiente condiciona la tendencia de todo lo anterior. En el fenómeno del acorde claramente se comprende la relación funcional de los elementos en una unidad regular. Lo que significaba una gran dificultad para Goethe, fácilmente fue superado por Mozart. El encontrar aquel punto de apoyo en el proceso de formación, del cual se pudiera observar el todo.

«En el movimiento del torrente sonoro en Wagner, la tensión de la corriente se condiciona con el constante alejamiento de punto de atracción (los puntos de apoyo) y más expresivamente impresionan los rompimientos de exacerbación (2º acto del “Tristan”). Los cambios rítmicos son como “oleadas” de tensión y distensión, elevación y descenso. Todos estos fenómenos son cercanos a las teorías energéticas y dinámicas. El crecimiento orgánico del tema musical y su

⁹ Cfr. OESTERREICHER, J.: «Introducción» en: BERGSON, H.: *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. México, Porrúa, 1997, p. ix. (título original: *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris, 1932)

metamorfosis; los principios de construcción y formación propios de la música, se relacionan con los organismos vivos. Los principios de contraste y similitud, de la dinámica interna de la sonoridad, y la acción de los cambios de medida de los torrentes o interrupciones rítmicas sobre nuestra psique, evidencian sobre la posibilidad de ver a la música como un condensador de los torrentes emocionales, las cuales ante la reproducción de la música es como si se liberasen, y en el proceso sonoro, le siguieran aquellos señalamientos previos que fueron “vertidos” intuitivamente por el compositor, de las ideas que lo agitaron en el momento de concreción.» [p. 17]

Pero lo más importante para Asaf'ev, es la propiedad de las composiciones musicales de existir sólo en el proceso de formación, en la reproducción, en una especie de unidad y en un todo. Para que sean percibidas en su concreción, deberán de estar en condiciones de desplegarse en el proceso de formación, en donde cada momento se capta en su dependencia funcional. En otras palabras, cada instante sonoro es una relación. Y así de esta manera, B. Asaf'ev formula la pregunta retórica que determina el título de su artículo:

«Por que sucede que el valor cognoscitivo de la música queda desapercibido e inutilizado? Por el predominio de los modelos táctiles y visuales en nuestras representaciones, y de la evidencia (de lo concreto) de estas representaciones, “realidad” que es fácil “demostrar” directamente tocando o “viendo”. Después (y lo más importante), por el predominio de la materialidad en toda nuestra cultura y la constante e insistente influencia que el realismo ingenuo tiene no sólo sobre todos nuestros actos, sino sobre nuestro pensamiento (para el músico este predominio es indudable). Además, las nociones innatas, la educación y toda nuestra cultura de los sentidos se dirige al refinamiento de los aspectos táctiles y visuales de la percepción del mudo circundante, al mismo tiempo que las sensaciones auditivas, en base a todas estas condiciones de la educación específica, se han reducido a la preparación del especialista-artesano solamente entre aquellos que logran un desarrollo musical, y sólo en aquellos que tienen condiciones innatas.» [p. 18]

Asaf'ev afirma que sin el desarrollo de la percepción auditiva, la humanidad pierde la posibilidad de una comprensión orgánica más fina y diversa del mundo que le rodea. Comprensión que es muy distinta a la visual. El

conocimiento del mundo a través del oído, “escuchar el mundo”, libera al universo espiritual del hombre de los ojos de lo concreto, y lleva a la percepción de la visión (audición) propia de la sustancia, al mundo de las relaciones funcionales, en donde la forma es la expresión del cúmulo de cambios regulares en el proceso de formación. En el momento en que la teoría de la relatividad se introduce en la conciencia humana, sólo el conocimiento profundo de la música nos puede dar la firme base para esta sensación del mundo, en la cual la disolución visual radical de las “cosas” en sus relaciones, no trae consigo después de todo, la pérdida de la objetividad y la verdad científica en general. La música libera a la teoría de la relatividad de toda culpa en la destrucción.

El acto de la creación musical y el proceso de formación de la sonoridad musical, reafirma Asaf'ev, esencialmente es un valor concreto, pero concreto no en el sentido de táctil o visual. El proceso de formación musical nos brinda el conocimiento experimental de la dependencia funcional y del proceso de formación del torrente sonoro, sin recurrir en sí a ninguna metafísica. Y al mismo tiempo, la música ofrece un conocimiento real del mundo, como conocimiento a través de la esfera de los hechos en sus relaciones, y no en las morfo-formaciones cristalizadas. Al músico práctico le es igualmente incomprensible si su arte la califican de abstracta, o si se considera un dato real y concreto de una expresión directa, e incluso de una representación del sufrimiento.

La música es el mundo de las relaciones, el mundo de las dependencias funcionales, en el cual no existe un lugar para las cosas. Pero al mismo tiempo es un arte profundamente vivo. En primer lugar esto se debe a que nuestra psique, siendo algo abstracto-espiritual y al mismo tiempo algo inasequible a la vista, existe para nosotros como un estado real indudable. Si la percepción auditiva fuese para el hombre tan refinada como lo es la visual o la táctil, — nos dice Asaf'ev, — la imaginación musical ampliaría en mucho nuestra comprensión del mundo hasta el claro detenimiento intuitivo, que ahora exige un largo camino de difíciles reflexiones.

« ¿Que es la música después de todo esto? Creo que no un arte o, en todo caso algo más que un arte: si es un arte en el sentido de lo musical, deberá ser tomado no como una actividad sólo contemplativa, estética, sino concedora e incluso reveladora. La música exige una enorme tensión de fuerzas activas. El conocimiento de su lenguaje y medios de expresión dan la posibilidad de desenvolverse en otras esferas de la actividad espiritual del ser humano, pero no al contrario: como lo demuestra las observaciones a los artistas de otras ramas del arte, que les es muy difícil comprender la música. La música es una actividad creativa y al mismo tiempo siempre es dada en la percepción. El pensamiento nos ayuda a distinguir y valorar, en el sentido de conocer la percepción dada, es decir, que se adhieren a nuestro conocimiento sobre el mundo.» [p. 19]

Cualquier diferencia en la valoración presupone lo concreto, es decir, el contenido del pensamiento. El objeto de la música no es visual ni asible, sino la personificación o la reproducción de los procesos sonoros. Partiendo de la percepción, la música es la entrega al estado de la audición. ¿De que? — se pregunta Asaf'ev. De los complejos sonoros en sus interrelaciones, ya que la música en ningún lugar tiene que ver con la suma de las partes, sino con las correlaciones o unión de los elementos.

A partir de aquí, es importante definir el significado y el sentido de la música, en su comprensión como sensación de la realidad. En otras palabras, ¿es la música un deleite, o es un conocimiento? — se cuestiona Asaf'ev. El carácter hedonista de la música es indiscutible, como lo es en relación a las necesidades cotidianas de la vida, y así también es el sentido de la sensación placentera que se percibe de la combinación de refinadas sonoridades aisladas. Pero generalizar el predominio hedonista en la percepción musical no es posible, ya que el deleite no es únicamente sensible sino también espiritual, y tiende hacia la sustracción de su inevitable matiz de satisfacción, de saciedad. El elemento emocional ante la percepción de la música es esencial, pero su influjo hipnótico (“mágico”) en nuestra psique es mucho más importante. Este influjo de la música sobre nosotros, es dependiente de la disposición de la persona que escucha. La música transforma la energía

potencial del torrente emocional en movimiento, en energía cinética, y obliga al escucha, si es que su gusto o preferencias no provocan una reacción contraria, a subordinarse a la acción de determinado estado de ánimo. Así, nuestro estado psíquico se introduce en la música, lo que comúnmente llaman, disfrutar la música.

En este sentido, Boris Asaf'ev afirmar que en la unión de sonoridades realizadas por el compositor, se acumula en una especie de energía que provoca tales estados emocionales. Sin embargo, esto no significa que el compositor haya vivenciado estos estados emocionales componiendo. La unión compositiva de las sonoridades es únicamente un condensador del torrente sonoro, el cual al liberarse, es decir, al reproducirse en entonación y ritmo, llega al nervio auditivo del receptor estimulando la sensación sonora. Esto sucede como una metamorfosis, una transformación de la energía sonora en una reacción nerviosa. Estas *uniones compositivas de sonoridades*, que son fijadas en los signos de la notación musical, no contienen en sí ningún torrente. La notación es únicamente una fórmula. Una especie de expresión algebraica. Pero partiendo de la persona que la reproduce, el músico, esta fórmula realiza su acción correspondiente, parecida a las fórmulas de la mecánica o la gravitación. Sin embargo, a diferencia de estas leyes, la música necesitaría de la completa coincidencia de los estados anímicos del productor y del receptor. Además de la igualdad en la acción del medio y del tiempo en la composición y la reproducción, para que el efecto emocional del influjo de las fórmulas sonoras, fuera exactamente igual a aquel estado que el compositor tuvo en el momento de la creación. Pero esto no es posible, ya que el acto mismo de la interpretación excluye la posibilidad de cualquier exactitud científica. Su complicado condicionamiento por todo tipo de influencias, y la imposibilidad en la práctica de reproducir todo los hechos en que se creó precisamente esta y no otra fórmula, lo hacen irrepetible. De esta manera, el carácter de las fórmulas sonoras individuales fijadas en la composición por el compositor, son imposibles de traducir exactamente así como lo quiso expresar el compositor. Todo esto modifica significativamente

el carácter emocional del influjo musical.

«Mientras que las fórmulas exactas de la ciencia son generalizaciones, acciones que siempre se repiten en condiciones parecidas, la unión de elementos sonoros transmite sólo un matiz emocional general, el cual será aún más intenso mientras más fuerte sea la tensión de las fuerzas vivas, y la aspiración de la voluntad creativa del compositor en la creación sea dada. Por ejemplo, la acción (emocional) del “Tristan” no corresponde exactamente a las vivencias de Wagner, ya que se presenta cada vez en diferentes condiciones de reproducción y percepción, pero incluso, siendo completamente distintas de aquellas que experimentó Wagner, éstas provocan una fuerte vivencia, si la reproducción de esta música está en las manos de una personalidad de poderosa voluntad y fantasía, o si el público está especialmente dispuesto con toda su psique, hacia la percepción precisamente del “Tristan”.» [pp. 21-22]

La cuestión sobre la transmisión del influjo emocional de la música es extremadamente compleja. Asaf'ev plantea la hipótesis sobre el condensador de energía, o bien, esta transmisión del influjo emocional se asemeje a la fórmula que sintetiza las leyes de la naturaleza. Pero ante nosotros en cualquiera de estas dos suposiciones, tenemos un hecho real de correlaciones sonoras, las cuales dependerán del carácter de la persona que las escucha. Dependerá si éstas pueden provocar o no las emociones, y más aún, si el estado espiritual es adecuado o cercano al estado psíquico del compositor. Aquí por supuesto, — insiste Asaf'ev, — no se está hablando de la transmisión exacta de sentimientos, o de la “empatía emocional” del compositor. En todo caso, la respuesta se relaciona con la psicología y se mezcla con el significado de la música, como fuente de la actividad espiritual de influjo emocional.

Pero acaso, ¿sería posible que esta actividad espiritual, al acercarse a las teorías gnoseológicas contemporáneas reforzara su significado cognoscitivo? ¿Existe en la música aquello que pueda provocar o excitar a la actividad crítica (selección y juicio) del pensamiento?— se pregunta Asaf'ev. Pasando del campo de la pura sensación a la esfera del conocimiento, B. Asaf'ev responde a este respecto haciendo referencia a la doctrina de las ideas de Platón, citada por Cassierer en su obra: *Zur Einstein'schen Relativitäts-theorie*.

«...no es posible pensar de otra manera que partiendo de una percepción, pero la función de lo 'lógico dentro de nosotros' consiste no en sumar las percepciones separadas, sino en la diferenciación y juicio de la percepción dada (la propiedad del pensamiento). " No toda percepción y observación provoca de la misma manera la actividad crítica y de discernimiento del pensamiento. Entre éstas se encuentra también aquellas que no provocan más el juicio en la reflexión, ya que la simple sensación ya no les ofrece ninguna satisfacción, pero hay otras que de cualquier forma llaman al pensamiento" ... "Lo que no es estimulante es precisamente aquello que no se contrapone a la percepción. Lo pasajero yo lo considero provocativo... y de esta manera en la percepción este resulta sugestivo (paraclito) para el pensamiento, de otra manera no, sino precisamente este pensamiento llamativo, es aquello que cae bajo lo sensible en la percepción junto con su contrario; y fuera de esta propiedad no se provoca el pensamiento" (La República, 523-524)*..."Por todos lados en donde las percepciones están en calma una al lado de la otra, en donde no hay entre ellas una tensión interna, el pensamiento también se calma. Sólo en donde se contradicen mutuamente, en donde se amenazan mutuamente de destrucción, aparece el postulado fundamental del pensamiento, su exigencia incondicional de unidad exige la transformación, incluso una nueva formación de la misma experiencia" (p. 28)**¹⁰[pp. 22-23]

¹⁰ * Cito este párrafo de "La República" de la traducción del alemán, porque en ruso la traducción de Karpov (*Sočinenija Platon'a* 2 izd. SPB. 1863 t. III, pp. 366-367) suena muy viscosa, más aún en los diálogos (en relación al original) [N. de Asaf'ev].

** E. Cassierer excede un poco en su explicación (no en la idea, sino) en el tono, es decir, la tensión del diálogo de Platón. Karpov en la cita de la página 367 anteriormente indicada, expone esta idea más tranquila y, tal vez, mas simple, más sobria: "El pensamiento de Sócrates consiste en que al sentido le es propio ver al objeto solo en sí mismo, y ponerlo en relación con otros objetos o compararlo con otros objetos en general no le es propio. Por eso, ningún objeto mientras no sea el sentido de una cosa, por sí mismo, naturalmente no provoca el pensamiento" [N. de Asaf'ev].

Boris Asaf'ev cita a Cassierer de la traducción al ruso, titulada: *Teorija otnocitel'nosti Einštejna*. Petrograd, „Nauka i škola“, 1922. Con el objeto de tener otra referencia de los pasajes citados, en lo sucesivo incluiremos los mismos fragmentos de la traducción al inglés: «...the proposition holds that it is not possible to think save on the basis of some perception: οὐ δυνατόν ἐννοεῖν ἐκ τινος αἰσθησεως. But the function of the "logic in us" consists indeed not in finding the sum of the particular perceptions, not in deriving and deducing the "idea of the equal" from the "equal pieces of wood and stone," but the "logic in us" is revealed in discriminating and

Para convencernos de si existe este pensamiento “provocador”= excitante en la música, Boris Asaf’ev propone realizar una observación sobre el proceso mismo de la formación musical. La obra musical es una especie de complejo cerrado de sonoridad, el cual en su totalidad, desde el primer tono al último, se presenta como un sistema de relaciones. Desde la primera entonación entramos a un mundo de peculiares dimensiones, en donde nada es casual. Cada elemento unido al sonido siguiente y al anterior es condicionado y condiciona consigo al torrente sonoro subsiguiente. En este singular mundo todo fluye, todo está dado en el movimiento e incluso en los instantes de silencio, en las cesuras o pausas, que nos sustraen del mundo exterior al estado hipnótico. Pero la tensión nos obliga a esperar el surgimiento de nuevos sonidos, ya que estos momentos de silencio están unidos a otros elementos del sistema, en un modo estructurado de relaciones funcionales dependientes. Mientras no se cumpla esta estructura preestablecida del torrente sonoro, y no suene el último tono que dé la sensación de terminación del movimiento, no se puede salir de la cadena sonora de formación establecida. Permanecer bajo el dominio del proceso de formación musical, nos da la sensación de estar en una esfera completamente distinta al mundo acostumbrado de lo visual y táctil. Y lo más importante, provoca la imaginación de otro tiempo y de otro espacio, es decir, de aquel sistema en donde las relaciones sonoras son unidas en base únicamente a otras dimensiones de tiempo y espacio. Lo que se percibe en las dimensiones

judging what is given in perception. This discriminating constitutes the real fundamental character of thought as *διάνοια*, as *discursus*. Not all perceptions and observations stimulate equally the critical and discriminating activity of thought. There are some, which do not summon the understanding to reflection, since satisfaction is done them by mere sensation, but there are others, which in all ways call forth thought, as in their case perception by itself, could gain nothing solid. “Not stimulating, namely, is that which does not pass into an opposite perception; stimulating objects I call those which give opposite perceptions, because here perception gives no more vivid idea of any particular object than of its opposite. Much in perception is a paraclete of thought (*παρακλητικά τῆς διανοίας*), while other perceptions are not — such an awakener of thought, namely, is everything, which comes into sense at the same time as its opposite; but what does not, that also does not arouse thought” (Republic 523-524.)» CASSIRER, E.: *Einstein’s Theory of Relativity*. op. cit., [Dover 1953] p. 368

cotidianas acostumbradas como: largo; prolongado; lento; rápido; corto; movido; alargado; etc., aquí toman otro aspecto que no corresponde a la impresión real. Una pieza musical puede parecer larga, ocupando un espacio de tiempo relativamente corto en comparación con otra, la cual no provoque la impresión de larga, pero ocupe un mayor tiempo de ejecución.

B. Asaf'ev afirma que así, la dimensión musical no corresponde a las dimensiones dadas directamente a la conciencia. Uno u otro cambio que no es condicionado por las uniones sonoras en la medida inicial de la música, provoca una sensación desagradable, no convincente e innecesaria a todo el proceso sonoro. Un tempo (o movimiento) mucho más rápido de lo que debería ser en las relaciones dadas, hacen una pieza más corta e inoportuna, y un tempo significativamente más lento, la extiende como si no estuvieran las sonoridades unidas unas con otras, gracias a lo cual desaparece toda proporción lógica de unión de los elementos. Desaparece la masa compacta y las notas quedan separadas una de la otra.

Todo esto nos indica que en nuestra percepción, en determinados límites del proceso de formación musical, surge un sistema poco común de relaciones de elementos sonoros, en cuya vivencia nos da la sensación de pasar a un mundo de nuevas dimensiones, que corresponden no a las sensaciones visuales, sino a las auditivas. En este sistema, desde el momento en que comienza a sonar hasta el reestablecimiento del silencio, tenemos ante nosotros un torrente ininterrumpido de sonidos unidos uno a otro. El movimiento y la continuidad son las condiciones del proceso de formación e impermeabilidad de este sistema. Cada corte en el tejido sonoro nos regresa al mundo de las dimensiones comunes.

El siguiente paso, nos dice Asaf'ev, es determinar como se mantiene el movimiento en este sistema de unión de sonoridades. Inmediatamente después de la primera unión sonora que es percibida por nuestra conciencia, generalmente ésta es asociada con la sensación de satisfacción, de equilibrio. Imaginándose a este sistema de unión de sonoridades como un ente, se podría pensar como una unidad constructiva equilibrada, cerrada en sí

misma y lógicamente unida, en la cual se realiza el equilibrio. Pero es aun más fácil provocar esta impresión, si la unidad dada se representa visualmente, es decir, no entonándose y fuera de la sonoridad, como en un esquema tieso, autosuficiente y formal. Es difícil percibir un sistema de relación de sonoridades como un todo, fuera de la percepción visual. Comúnmente éste se percibe en comparación con la arquitectura o con el concepto de simetría, y para las personas que no son músicos, prescindir de la comparación espacial es algo casi imposible.

Pero, ¿que pasaría si tal unidad sonora se imaginara no en abstracciones visuales, sino en su contemplación total y al mismo tiempo en la sonoridad entonada=escuchada? — se pregunta Asaf'ev. Entonces todo revive en la sucesión de relaciones mutuas, en la unión de estas relaciones a la distancia y en la unión de todas éstas en un todo. Y así de esta manera, ya no surge la representación visual, un esquema tieso en su equilibrio muerto. Lo que Asaf'ev caracterizaba como "sonoridades cristalizadas", aparece ahora como un estado de "equilibrio inestable", que es en sí, la esencia de la música.

«Desde el momento en que nace en nuestra conciencia el primer sonido, hasta el cierre del sistema en la última consonancia en que se mueve el complejo sonoro, la sonoridad no se detiene. En el sistema no hay paradas, ya que la dependencia funcional de la unión de elementos en sucesión y a la distancia, sostienen el paso ininterrumpido de lo inestable a lo estable, y de éstos juntos, como un nuevo equilibrio, hacia el siguiente binomio de lo inestable a lo estable y así sucesivamente, mientras no se consuma la energía entonativa del sistema dado que condiciona en uno u otro grado de tensión sonora.» [p. 25]

¿Que es lo que condiciona la mayor o menor longitud del estado de equilibrio inestable, en el sistema de unión de sonoridades? — se pregunta Asaf'ev. En otras palabras: ¿con que se sostiene el movimiento de un sistema condicionado por el equilibrio inestable? Asaf'ev responde que se sostienen con las uniones de lo estable con lo inestable, es decir, con la atracción entre los puntos de apoyo y los elementos entonativos atraídos. Estos puntos no son en el sentido de lo "concreto" o lo objetual, sino en el sentido dinámico. Los puntos de apoyo se alternan en una regularidad rítmica, y dependiendo

de la clase del último punto de apoyo incluido, la corriente del torrente sonoro se forma simétrica o asimétricamente. El grado de estabilidad de cada punto de apoyo cambia dependiendo de su posición entre otros puntos, y particularmente de sus propiedades de mayor o menor fuerza de unión con los elementos atraídos a éste. La elección de los puntos entre la diversidad de uniones es condicionada por la evolución de las entonaciones del discurso musical, y no puede considerarse como un proceso acabado, ya que algunos puntos estables tienen un carácter naturalmente incondicional. Otros se convierten en puntos estables, dependiendo del desarrollo de las sensaciones auditivas, que son dirigidas hacia una mayor diferenciación del acorde fundamental, y hacia una aceptación en la multitud de consonancias que provocan la sensación de calma, el reestablecimiento del equilibrio. Tales tipos de unión, en el concepto clásico de la consonancia y la disonancia como especies de categorías estáticas, provocan en el mejor de los casos la perplejidad, si no es que la aversión.

«Así, en el proceso de formación musical tenemos desde el momento del nacimiento del sonido en nuestra conciencia, hasta la conclusión del sistema en la última consonancia que mueve al complejo sonoro. Este proceso se revela ininterrumpidamente en la regularidad rítmica de la relación mutua de los puntos de apoyo, con los elementos que los atraen y se unen con ellos. Estos puntos y elementos son relacionados por la dependencia funcional del sistema. El sistema de relaciones se desarrolla en uno u otro grado, bajo la tensión sonora de todo el sistema de equilibrio inestables, que es de acuerdo al carácter de las relaciones y a la brillantez de los puntos estables e inestables, a su distancia mutua, así como a la distribución simétrica o asimétrica de los puntos de apoyo. El concepto de estable e inestable, ampliado y profundizado en su significado, provoca la subsiguiente distribución del sistema de unión de sonoridades, en la cual surgen importantes y esenciales principios de organización de correlaciones. El principio de contraste. Éste se puede obtener de la contraposición de dos puntos inestables, que provocan la necesidad de síntesis. Esta es la exigencia dinámico-constructiva.» [p. 26]

Ya el mismo concepto de lo estable y lo inestable, contienen diferentes

significados. Ya sea en relación a la horizontal (melódico) o a la vertical (de acordes), ya sea en la unión íntima o a la distancia, ya en el plano de las concepciones ingenuas de la consonancia y la disonancia, como hechos inamovibles y también en el sentido de complejas relaciones. En el concepto de contraste, es la contraposición de dos o más sonoridades que provocan la atracción hacia la síntesis, y es más que la simple correlación de dos momentos sonoros. Contrastan los complejos sonoros separados, los motivos, las frases, y los periodos. También contrastan las partes completas. Finalmente los temas contrastantes, es decir, la formación orgánica que condiciona el desarrollo del sistema, no sólo en base a la contraposición y ampliación rítmica, sino por medio de la modificación, la conversión, el crecimiento, el fin y el renacimiento de nuevas transformaciones. En otras palabras, por el principio de cambios regulares presentes en el núcleo sonoro vivo, que es capaz del desarrollo.

El desarrollo temático es una propiedad especial del arte musical. Al haberse éste introducido en el sistema, arrastra consigo complejos entrelazamientos de todo tipo de fuerzas, de los cuales surge la lucha de los contrarios, pero no en la rigidez de las esculturas, sino en vivos enclaves saturados de tensión, y en la entonación de multitud de elementos sonoros unidos.

«En realidad, a la par con el contraste temático (principio también llamado como forma sonata), y el contraste de planos separados, que son distintos tipos de contraposiciones de partes que se alternan uniformemente propios de la música de danza, se desarrolla también la compleja unión contrastante de tipo dinámico y colorístico, que son precisamente la alternación mesurada y no mesurada de las elevaciones y los descensos, de la tensión y descarga, de cambios bruscos y mesurados del *forte* — *piano*, de contraposiciones y mezclas modales y tonales, y finalmente, de la posibilidad ilimitada de combinaciones de los timbres instrumentales por separado y en su estratificación.» [p. 27]

B. Asaf'ev afirma que en el principio de contraste se encuentra el método de contraposición de los distintos elementos, en diferentes tipos y grados. Desde los elementos que apenas se distinguen, hasta los elementos rítmicos, tonales, y tímbricos contrapuestos agudamente. En la base del principio de desarrollo

temático se encuentra la idea de la construcción orgánica, del crecimiento, del florecimiento, de la maduración y muerte de la célula sonora, cuya vida sirve de principio unificador entre los cambios ininterrumpidos de relaciones. La contraposición temática, crea la impresión de una lucha de elementos que se revelan en el acto de la confrontación de todas las propiedades expresivas unidas a éstos. A todas las combinaciones de sonidos, sin destruir la esencia constructiva del tema (su núcleo, lo que lo hace precisamente un acoplamiento característico), la contraposición temática les brinda la posibilidad de revelarse en una multitud de fases e incluso de máscaras. Como ejemplo Boris Asaf'ev menciona...

«...el último movimiento de la sinfonía de Liszt *Faust*, en donde la burla sarcástica de Mefistófeles convierte al material sonoro temático anterior, en un espantoso coro de máscaras desfiguradas» [*Ibidem*]

El principio de similitud temática, — afirma Asaf'ev, — es uno de los más difícil de asimilar por las personas que no han tenido una educación musical formal. Este principio permite al tema permanecer idéntico en su esencia ante toda la diversidad de cambios que sufre, parecido a las transformaciones que suceden en el álgebra. Esta propiedad de la morfo-formación musical no es fácil de percibir, como lo es el principio de contraste, y en consecuencia, éste no excita las capacidades analíticas del pensamiento. Pero al realizar un análisis profundo del proceso de formación sobre el principio de similitud del objeto sonoro, se descubre que en éste existe un “excitante” aún mucho más fuerte que en el proceso de formaciones contrastantes. En esencia, este principio de similitud estimula el pensamiento musical, provocando al proceso de formación desde sí mismo. Este es un principio de desarrollo desde dentro, de crecimiento inevitable o de descarga de energía acumulada, es decir, este no es un fenómeno de conjunción, sino un fenómeno hasta cierto punto análogo por su construcción, a la división de la célula.

En cuanto al desarrollo temático, Asaf'ev afirma que se realiza por diferentes caminos, pero en dos fundamentales direcciones. En la dirección de la estricta subordinación del elemento destacado, o del modelo del tema

transformado a su aspecto básico. De aquí surge toda la diversidad de las formas canónicas, cuya culminación se alcanza en la forma de la fuga. Forma hasta la fecha no superada por su idea lógico-constructiva, y por su perfección de sistema cerrado de entonaciones y sabia ejecución del principio de acoplamiento funcional. La otra dirección se basa en el principio de similitud, por medio de la invención de una serie de metamorfosis, de transformaciones del tema en su propio reflejo bajo la acción principalmente de los cambios rítmicos, dinámicos y colorísticos. Esta es una extrema y amplia ramificación del monotematismo musical, que contiene una reserva ilimitada de medios de variación, desde la simple idea de figuración, hasta la utilización de complicados medios de modificación del material. Además, la esencia de esta unión, propia del tema dado, permanece inalterada.

El monotematismo, gracias a sus medios característicos de encadenación de planos, o de “campos” sonoros, por medio de la estricta subordinación y variación, brinda las posibilidades de crear obras de fuerte unión constructiva, pero no tiene los medios suficientes para distribuir las relaciones a una mayor distancia sonora. Para esto es necesario relaciones significativamente más fuertes por su tensión, y no por el principio de subordinación. Éste a grandes distancias pierde su fuerza de acción, debido a lo monótono del esquema en la base de la variación, y debido a cierto automatismo de los mismos medios constructivos de subordinación.

«En la música a grandes distancias tenemos una especie de dependencia mutua de los campos de atracción, cuyo grado de acoplamiento depende de la distribución de las relaciones al interior de todo el sistema, en los cuales los elementos unidos parecidos (símiles) en total, y los sistemas sonoros menores subordinados, se alternan con las correlaciones sonoras que las contrastan, además, esta separación de complejas uniones no debe superar una cierta medida, tras la cual la relación de comunidad se pierde.» [p. 29]

De esta manera, — nos dice Asaf'ev, — surgen en el proceso de formación sonora los “polos de atracción” interactivos, cada uno de los cuales representa un sistema de uniones que contrastan directamente al sistema anterior, pero son similares con alguno de estos anteriores. Estos mismos

sistemas menores se presentan como una función de todo el cúmulo de sistemas, que finalmente se conciben como una unidad cerrada, como un todo completo, como un gran sistema. Mientras los “polos de atracción” sonoros estén aún más distribuidos y separados unos de otros, más tensión habrá entre ellos y más complejo será el mismo proceso de formación. También será aún más difícil abarcar a todo el sistema como forma, como idea objetiva la cual se revela únicamente en el proceso mismo de formación dado. Al escuchar a los sectores sonoros menores (los polos de atracción por separado), es posible no darse cuenta de la acción de las fuerzas de atracción, ya que la sencillez del sistema no provoca al proceso de síntesis de la conciencia. Pero cuando el pensamiento abarca a los “polos de atracción” distribuidos a la distancia, es necesario entender que este es un complejo mundo sonoro de dependencias funcionales, y para comprenderlo es necesario adentrarse en la profundidad de las fuerzas activas de sus uniones. B. Asaf'ev menciona que casi cualquier sinfonía de Beethoven, y su seguidor Bruckner, son un ejemplo de esto.

Además de las correlaciones que surgen en el proceso de interrelación rítmica regular entre melos y la armonía, se desenvuelve un complejo cuadro de uniones sonoras por su dinámica y sus colores tímbricos. Es imposible imaginarse las combinaciones sonoras fuera de las propiedades tanto tímbricas como del grado de fuerza (*forte-piano*). El problema del aumento o disminución del sonido que depende de la dinámica interna del proceso sonoro, y el problema del colorido tímbrico, están íntimamente relacionados con la inevitable evolución de la música hacia complicados complejos tímbricos, como material de formación sonora en sustitución del sistema racional de temperación y de relaciones tonales. Este es un problema esencial de la música contemporánea, absolutamente irresoluble fuera del contacto de la música con las ciencias de la física.

Este mundo dinámico de uniones (la música), — insiste Asaf'ev, — no puede ser un sistema tieso y contable. Por eso, tanto en la representación del espacio físico, como en el pensamiento musical, es necesario evitar la búsqueda de

una sustancia con propiedades concretas, cuando la esencia que determina el espacio y el tiempo musical se encuentra precisamente en el mismo proceso del “movimiento entre cambios”. Esto coincide perfectamente con las conclusiones de las teorías de la física contemporánea sobre las correlaciones “espacio-tiempo” y sus dimensiones. El músico que piensa libremente comprende su esencia, la cual no le priva al pensamiento de cualquier apoyo objetivo correcto. Para el músico, el mundo sonoro de uniones descrito por Asaf'ev, es una realidad concreta. Pero no una realidad “objetual”, “cosificada”, o sustancial, sino una realidad de relaciones funcionales. Desde este punto de vista, el valor cognoscitivo de la música es indudable. La música es entendida como la percepción de un sistema de relación funcional de uniones sonoras en su proceso mismo de formación, y no como un esquema formal, tieso y acabado, o la simple distribución de un material ya cristalizado. Este es el valor cognoscitivo de la música en el que se desarrolla el músico pensante y el músico compositor, al contacto con la visión exploradora del mundo de la ciencia contemporánea.

Para concluir su artículo, Boris Asaf'ev realiza una serie de comparaciones entre algunas de las posiciones de la gnoseología de la física contemporánea en el campo de las dimensiones espacio temporales, y su concepción de la música como sistema funcional de relaciones sonoras. Las citas son tomadas la obra de Cassierer, *Zur Einstein'schen Relativitäts-theorie*, ya citada.

«"La verdadera unidad nunca hay que buscarla en las cosas, sino en las posiciones mentales, estas son seleccionadas de acuerdo a sus particularidades en aquellos campos que para la medida y determinación éstas son predestinadas. De aquí surge que, así como lo medido es ilimitado en número, así mismo la medida puede descubrirse y consistir de una cantidad ilimitada de diversas clases. La unidad a la cual nosotros buscamos y exigimos, no consiste ni en una ni en otra cantidad, sino solamente en la forma de sus relaciones mutuas, es decir, en las condiciones lógicas de la misma operación de medida" (Cassierer, p. 18) ¹¹» [pp. 30-31]

¹¹ «...the true unity is never to be sought in things as such, but in intellectual

El pensamiento musical, — nos dice Asaf'ev, — confirma plenamente estas afirmaciones, ya que la unidad incógnita se comprende a través del conocimiento de la forma en la sujeción mutua de los elementos, en el proceso de formación. Al mismo tiempo, la música resulta como un “pensar el mundo”, de creación del microcosmos, sintetizando el *maximum* en el *minimum*. En la música, mucho antes de la teoría de la relatividad, ya se presentía la proyección del proceso de formación cósmica, como ahora se descubre en las teorías gnoseológicas y en los sistemas científicos.

Y más adelante, Asaf'ev cita:

«“cuando el pensamiento, de acuerdo a sus exigencias y pretensiones, cambia la forma de las ‘simples’ correlaciones de medida, que se encuentran en la base de todo”, “nos encontramos cara a cara por su contenido con un nuevo ‘cuadro del mundo’” (p. 24). Así que: “las interpretaciones gnoseológicas y la valoración de cada nueva teoría física siempre tendrán como consecuencia su centro ideal, al rededor del cual girará todo el cúmulo de fenómenos” ... (p. 25)¹²» [p. 31]

Asaf'ev afirma que en el pensamiento musical, siempre se tiene que volver a este modelo, a este “centro ideal”, si es que existe la necesidad de comprender a la unidad de la formación, ya que el proceso de formación sonoro por si mismo, es un reflejo de este “cuadro del mundo”, el cual se construye en la gnoseología contemporánea.

constructions, which we choose according to the peculiarity of the field to be measured, and which are thus in principle possessed of an unlimited variability. It follows from this that, as *what is to be measured* is unlimited in variety, so *what measures* can be represented in indefinitely many and infinitely diverse ways. In other words, the unity that we have to seek lies neither in the one nor the other member, but merely in the form of their reciprocal connection, i. e., in the logical conditions of the operation of measurement itself. » CASSIERER, E.: *Einstein's Theory of Relativity*. op. cit., [Dover 1953] p. 361.

¹² «When thought, in accordance with its claims and demands, changes the form of the “simple” fundamental measuring relations, we stand before a new “picture” of the world with regard to content also. [...] The epistemological exposition and evaluation of each new physical theory must always seek to indicate the ideal center and turning point around which it causes the totality of phenomena... » *Ibid.*, pp. 365-366.

«En realidad: “a través del reconocimiento de la relatividad de las dimensiones espaciales y temporales, que tienen significado en sistemas aislados” viene el camino por el cual se puede llegar hacia la verdadera comprensión de universalidad de la naturaleza y las regularidades naturales: “suponer a estas dimensiones como cambios, como transformables, significa comprender la verdadera invariante de la constante universal y de las leyes universales de la naturaleza” (p. 36) ¹³» [p. 31]

En el arte del sonido, — reafirma Asaf'ev, — gracias a sus características de material “constructivo”, las correlaciones espacio-temporales son dadas como función y no como sustancia. Por eso ante la valoración cognoscitiva de la música, es necesario partir no de los sistemas preconcebidos, sino desde el estado de movimiento propio del sistema sonoro, del cual tratamos de comprender su forma. Prácticamente la música existe en todos lados, pero el mundo de relaciones en ésta es ilimitado, y los posibles sistemas de formación sonoros son completamente aislados unos del otros.

«“el objeto en su totalidad se comprende y reconoce no por medio del paso de las definiciones empíricas hacia lo que ya no es empírico, hacia lo absoluto y lo trascendental, sino por medio de la unión en un todo cerrado de todo el cúmulo de observaciones y datos en la experiencia de medición” (p. 43). Más adelante: “las dimensiones de tiempo y espacio permanecen en cada sistema relativamente... el deseo de conocer las leyes del fenómeno fuera de la relación con cualquier otro sistema, representa una aspiración irrealizable y contradictoria” (p. 44) ¹⁴» [p. 32]

De acuerdo con el sistema musical de relaciones, desde hace mucho se reconoce a la música como un método evolutivo flexible. Y al mismo tiempo,

¹³«...necessarily through the “relativization” of the spatial and temporal magnitudes, that hold within the individual system; to take these as changeable, as transformable, means to press through to the true invariance of the genuine universal constants of nature and universal laws of nature.» *Ibid.*, p. 375.

¹⁴ «The object is thus not gained and known by our going from empirical determinations to what is no longer empirical to the absolute and transcendent, but by our unifying the totality of observations and measurements given in experience into a single complete whole. [...] The space and time measurements in each particular system are relative; [...] To wish to know the laws of natural processes independently of all relation to any system of reference, is an impossible and self-contradictory desire; » *Ibid.*, p. 381.

para el músico es claro que:

« a) “Una cosa, según Leibniz, expresa a otra en el caso de que exista la correlación constante y de acuerdo a las reglas entre éstas, y que se puede afirmar relativamente una y otra”...pero la expresa, no para que entre éstas y otras exista cualquier igualdad eterna o parecida, sino en el sentido de que la relación de una formación corresponde con la relación de otra e igualmente se coordina lógicamente con la última” (p. 57); b) “Las nuevas visiones de la física no consideran al ‘espacio en sí’, ni aceptan la ‘materia’ o la ‘fuerza en sí’, para ésta no hay más espacio, fuerzas y materia en calidad de objetos físicos separados unos de otros, sino sólo la unidad de determinadas relaciones funcionales, las cuales toman diversos aspectos dependiendo de en que sistema de coordenadas la expresamos” (p. 65); c) “Cada punto se une no bajo un sistema tieso e inmóvil de recuento, sino se podría decir, consigo mismo en un interminable acercamiento de puntos” (p. 76); d) “En lugar de la congruencia sensible-evidente, debe de estar sin lugar a dudas la dependencia mediata de relaciones. Para que, lo que designa puntos, líneas y planos de la geometría pura no pueda encontrar ningún reflejo y ninguna correspondencia con el mundo de sensaciones y representaciones sensibles” (p. 109); e) “Partimos de la dependencia dinámica mutua del fenómeno y consideramos que en base a esta dependencia, el fenómeno mismo señalan unos a otros el lugar en la diversidad espacio-temporal” (p. 116).»¹⁵ [pp. 32-33]

¹⁵ «For one fact, according to Leibniz, expresses another when there exists between what can be said of the one and of the other a constant and regular relation. [...] expresses a definite figure, a drawn model a machine; not as if there existed between them any sort of factual likeness or similarity, but in the sense that the relations of the one structure correspond to those of the other in a definite conceptual fashion» *Ibid.*, p. 392; «Thus it is shown most distinctly that the new physical view proceeds neither from the assumption of a “space in itself,” nor of “matter” nor of “force in itself” — that it no longer recognizes space, force and matter as physical objects separated from each other, but that for it exists only the unity of certain *functional relations*, which are differently designated according to the system of reference in which we express them.» *Ibid.*, p. 398; «Each point is referred, not to a rigid and fixed system of reference outside of it, but to a certain extent only to itself and to infinitely close points. » *Ibid.*, p. 407; «In place of such a sensuous congruence we must substitute a more complex and more thoroughly mediate relational system. There can be no copy or correlate in the world of sensation and presentation for what the pints, the straight lines and the planes of pure geometry signify. » *Ibid.*, p. 433; «by proceeding from the dynamic dependency of phenomena upon each other,

Este tipo de leyes de unión se revela expresivamente en los desarrollos temáticos de complicadas formaciones sinfónicas de gran diversidad espacio-temporal. En la música no existen las representaciones de lo inmóvil, de los objetos, tampoco todas las diferencias de dirección como: alto, bajo, cerca, lejos, pasado, futuro, aquí, allá, ahora, etc. Todos los conceptos básicos que son expresados a través de la música, sufren un cambio característico. Éste es precisamente el cambio del medio concreto estático de donde son tomados, para ser llevados al campo de lo funcional y las puras correlaciones. Pero la música tiene la capacidad de representar idealmente ambas formas espacio-temporales de la existencia. La forma de la vivencia directa y la forma del conocimiento mediato. La vivencia en su formación ininterrumpida, comprendida como una unidad indivisible y orgánica, en donde el todo antecede a las partes. Y el conocimiento mediato en el análisis constante, o en el cúmulo de puntos temporales ilimitados. La primera forma representa para Asaf'ev, una manera psicológica más directa de acercarse a la esencia del proceso de formación musical. Pero la exactitud y productividad del análisis metódico en la forma de conocimiento mediato del proceso sonoro, aún no se ha realizado. Por eso es inevitable la interrelación de estas dos visiones en la música. Más aún, la segunda de ellas, al ser privada del influjo productivo y encontrándose fuera de los estímulos que surgen de la primera, en un acto de descomposición y abstracción de la continuidad musical, pierde el sentido de la comprensión viva de la música, como percepción del sistema de relaciones funcionales en la unión de los elementos sonoros. Entonces desaparece la música como proceso, y aparece la osamenta tiesa y visual, en una articulación esquemática de líneas y planos insonoros.

§

and by permitting phenomena to determine their position reciprocally in the space-time manifold by virtue of this dependency. » *Ibíd.*, p. 439.

El proceso de formación de la materia sonora

El proceso de formación de la materia sonora,¹⁶ es el segundo de los ensayos teóricos que Boris Asaf'ev escribe en la colección de artículos *De Musica* de 1923. El artículo inicia con la cita de una carta de W. A. Mozart, en la que describe sobre el proceso de su creación musical. B. Asaf'ev explica que la carta fue tomada de la obra de Nikolaj Losskij, *Fundamentos del estudio de la psicología desde el punto de vista del voluntarismo*.¹⁷ Losskij a su vez, cita esta carta de Mozart de la obra de E. Hartmann, titulada: *Filosofía del inconciente (Philosophie des Unbewussten)*, con el señalamiento de que ésta fue tomada de la biografía de Mozart escrita por el filólogo alemán Otto Jahn.¹⁸ De la obra de Otto Jahn, B. Asaf'ev cita la siguiente aclaración sobre dicha carta:

«...para obtener así un correcto, amplio y claro estudio en el creación y trabajo de un genial artista nato, sólo nos queda un difícil problema.» [Nota: Rochlitz tiene una parte especial en la composición del consejo (*Allgemeinen Musikaliscgen Zeitung*. XXII S. 297. *Für Freunde der Tonkunst* II S. 281 ff.), sobre como es el arte de Mozart, en su visión claramente expresada]. Así mismo, Mozart tendía muy poco a hablar sobre sí mismo y su composición, incluso aún siendo conocidos en este sentido los aspectos característicos sobre sus cualidades. [Nota: En primer lugar sobre la carta impresa de Mozart a un

¹⁶ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Process of formenija zbučašćego veščestva» en: GLEBOV, I., ed. *De musica. Sbornik statej*. Filarmonija, Petrograd, 1923, pp. 144-164.

¹⁷ LOSSKIJ, N.: *Osnobnye učenija psihologii s točki zrenija voljuntarizma*. Spb. 1911. Izd. 2^e, p. 233.

¹⁸ Otto Jahn (1813-1869) — filólogo, arqueólogo y musicógrafo alemán. Su obra más importante es la biografía de W. A. Mozart. En el prefacio de la obra se explica como surgió la idea de la biografía en una conversación con G. Hartenstein en el funeral de F. Mendelssohn, el 7 de noviembre de 1847. Su visión sobre Mozart fue inevitablemente coloreada por el romanticismo del siglo XIX. La primera edición se realizó en cuatro volúmenes en Leipzig, entre 1855-9. En 1867 fue reemplazada por una sustancial revisión en 2 volúmenes y beneficiada por el catálogo de las obras de Mozart, del botánico Ludwig von Köchel de 1862. En 1882 se publica la versión en inglés. Cfr. KING, H.: «Jahn, Otto» *Grove*; EICHHORM, A.: «"...Aus einem inneren Kein Idee entwickeln..." Zur Musikanschauung Otto Jahns» *Archiv für Musikwissenschaft*, 52. Jahrg., H. 3. (1995), pp. 220-235; PULVER, J.: «Otto Jahn» *The Musical Times*, Vol. 54, Nº 82, (Apr. 1, 1913), pp. 237-239.

Barón v. P., como ya he expuesto en los fundamentos de que dispongo, es irrefutablemente inventada. Aquí sólo me permito aclarar, como la legítima tradición ampliamente lo exige, que ésta debe ser excluida completamente del juego.»¹⁹

El artículo inicia con la cita de la dudosa carta, diciendo:

«Mozart escribe a uno de sus conocidos, que si el se siente bien, las ideas lo asedian a raudales. “ De donde y como, esto no lo sé, y yo aquí no tengo que ver. La idea que me gusta la retengo en mi cabeza y la canto para sí, al menos así es como lo describen otros. Si recuerdo una de mis ideas, entonces en el instante aparece una tras otra, que sería posible utilizar tan sólo una de estas migajas para hacer de ella todo un foie-gras; de ideas sobre el contrapunto, y sobre el sonido de los distintos instrumentos. Esto enciende mi alma, sobre todo si nada me molesta; entonces el pensamiento se acrecienta y todo se amplía y se aclara; la pieza resulta casi lista en mi cabeza, y aunque ésta haya sido larga, más adelante la abarco con una sola mirada en mi alma, como a un hermoso cuadro o a una bella persona, y la escucho en mi imaginación no sucesivamente, como ésta debe de expresarse después, sino inmediatamente como si fuera en su totalidad. He aquí el pequeño festín. Toda invención y elaboración sucede en mí como en un hermoso y profundo sueño, pero lo mejor, es el campo visual de todo al mismo tiempo.” » [p. 144]

B. Asaf'ev explica que aún en el caso de que esta carta sea producto de la leyenda, la cita como prefacio de su artículo sobre la forma musical, porque en ella se revela la síntesis orgánica que abarca al proceso de todas las

¹⁹ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Process of formenija zbučaščego veščestva» op. cit., pp. 144-145. Asaf'ev cita el fragmento en alemán de la obra de Otto Jahn:

«“...eine richtige, umfassende und klare Einsicht in das Schaffen und Arbeiten einer genialen Künstlernatur zu gewinnen bleibt eine Schwierige Aufgabe. “[Primečanie: Rochlitz hat öfter und besonders in dem Aufsatz Ein guter Rath Mozarts (A. M. Z. XXII S. 297. Für Freunde der Tonk. II S. 281 ff.) über Mozarts Art zu arbeiten richtigere Ansichten ausgesprochen]. Indessen so wenig Mozart auch geneigt war über sich und seine Compositionen viel zu reden, so sind doch charakterische Aeusserungen und Züge genug überliefert, um uns seine Eigenthümlichkeit auch nach dieser Seite hin zu vergegen wärtigen.“ [Primečanie: Ein Zuerst von gedrückter Brief Mozarts an einen Baron V. P. ist, wie ich aus unabweisbaren äusseren Gründen dargethan habe, in dieser Gestalt erfunden. Da sich nicht ermitteln lässt, ob und wie weit echte Überlieferung dabei benutzt ist, muss er ganz aus dem Spiel bleiben].» JAHN, O.: *W. A. Mozart*. Band II. Leipzig, 1867, pp. 103-104.

correlaciones sonoras en su unidad. El proceso mismo de formación de la música es algo indivisible, es un torrente ininterrumpido de materia sonora, en donde cada instante no es posible pensarlo fuera de su relación con el todo. La carta citada, — nos dice Asaf'ev, — es característica de Mozart. Él pudo y tenía el derecho a erigir así su propio proceso creativo. Pero es aún más interesante, si es que la carta es producto de la leyenda, es decir, apócrifa, que la persona que la escribió, haya podido comprender tan aguda y profundamente el pensamiento creativo de Mozart. Esta persona pudo plasmar en unas cuantas palabras la idea sobre la forma musical como una unidad. Idea que con dificultad — añade Asaf'ev, — se encuentra en las creaciones de algunos músicos contemporáneos.

Para ilustrar esta idea, Boris Asaf'ev nos dice que existe una constante comparación entre la música y la arquitectura. Según esta idea, la primera de estas dos artes es la reproducción dinámica de la segunda, y al contrario, la segunda es el movimiento estático de la primera. Esta comparación le resulta demasiado superficial, ya que el material que condiciona a la construcción del edificio musical es diferente del material arquitectónico, y en la percepción de la música domina su naturaleza temporal. La naturaleza de longitud y continuidad del melos en su constante desenvolvimiento, que no admiten la división constante que provoca la visión espacial en las composiciones musicales.

Pero es difícil evitar las comparaciones que perciben a los complejos sonoros únicamente de manera visual, es decir, en el análisis *post factum* fuera de la sonoridad. La manera de percibir la música, condiciona de forma completamente distinta la comprensión de la forma musical. Una de estas formas de percepción y comprensión de lo musical del arte contemporáneo, se encuentra en la visión del pensamiento y la obra de A. Skrjabin. Para ejemplificarlo, B. Asaf'ev cita un fragmento de los apuntes del compositor.

«Es necesario entender que el material del cual está creado el mundo, es (nuestra) imaginación, (nuestro) pensamiento creativo, (nuestra) voluntad, y por eso no existe, en el sentido del material, ninguna diferencia entre aquellos

estados de nuestra conciencia que llamamos *pedras*, y las cuales tomamos con la mano, y a otros que llamamos *sueños*. La piedra y el sueño están hechos de la misma materia, y ambos son igualmente reales. Solamente tienen diferente posición en nuestra conciencia. Mi contemplación de la piedra es un proceso psicológico, que culmina en el tiempo presente y tiene una posición central en la esfera de mi conciencia. El sueño es un proceso que culmina en el tiempo futuro, es la contemplación del objeto (el proceso) separado de nosotros por un espacio mayor o menor de tiempo, y por eso se nos representa con rasgos poco claros, como el contorno de un objeto alejado de nosotros. El sueño no realizado es el objeto lejano y desconocido” (p. 179. Anotaciones de Skrjabin, — Russkie Propilei, t. VI)» [p. 146]

Este atrevido pensamiento y malabarismo metafísico, — nos dice Asaf’ev, — sobre el significado del material y sobre estas inesperadas asociaciones, nos lleva a realizar una analogía de los principios constructivos entre el arte musical y el arte arquitectónico. Esta comparación sería como una especie de elisión²⁰ del síntoma esencial de la comparación. Un *tretium comparationis*, parecido al de las secuencias musicales que se contraponen mutuamente, cambiando el eslabón que las une. Pero, ¿que podría ser en el caso dado este *tretium comparationis* buscado? En la arquitectura, — afirma Asaf’ev, — reina la ley mecánica de la gravitación, y, consecuentemente, la correlación entre el peso y la elevación del material. ¿Pero en la música? ¿Actúa en ella la ley de la gravitación? ¿Se percibe en ella la presión del peso que se contrapone al crecimiento? — se pregunta Asaf’ev. Esta gravitación existe, pero de acuerdo con la naturaleza del movimiento musical. Éste se revela no solamente de manera vertical, sino básicamente en dirección horizontal, llevando al sonido hacia adelante. Asaf’ev califica esta gravitación musical como una *tendencia centrípeta hacia un nuevo centro*. Desde el punto de vista de la mecánica, este concepto resulta paradójico, pero en la música esto es así. El ímpetu hacia el centro se desarrolla bajo la acción del alejamiento (de la fuerza centrífuga)

²⁰ Elisión: acción y efecto de elidir, suprimir algún elemento lingüístico del discurso, sin contradicción con las reglas gramaticales. Cfr. «elisión» *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2001.

desde el punto de apoyo anterior.

Las diferencias en las propiedades del material musical y arquitectónico nos conducen a un callejón sin salida. En la música, a pesar de que el movimiento del acorde esencialmente es estático, contiene una tendencia hacia la tónica, que condiciona el estado de *equilibrio inestable* en la música. En la arquitectura, el *equilibrio absoluto* conlleva hacia un estado de movimiento detenido, petrificado. Debido a esta contradicción entre la estática y la dinámica del movimiento, la analogía se desvanece. ¿Pero porqué, — se pregunta Asaf'ev, — la idea de Skrjabin sobre la contraposición del sueño y la piedra continúa provocando a la imaginación, y nos devuelve a esta torturante analogía?

Si nos adentramos en la dinámica del pensamiento de Skrjabin sobre la creación, nos queda claro que su pensamiento es ante todo sobre el arte musical. Este mismo pensamiento sobre la creación lo intuyó Wagner, en su sentimiento del mundo interior. Este sentimiento actúa sólo cuando la atención no se dirige al mundo externo, y pone al dueño de este pensamiento en el centro del proceso de formación del mundo. Esto no se encuentra muy lejos de las visiones de Skrjabin, que pudieron haber surgido sólo al escuchar el mundo, y no en la contemplación visual y táctil de lo concreto y de los objetos. Conocer es vivenciar e identificarse con lo conocido. Reconocer es diferenciar el “yo” del no “yo”, es decir, lo individual de lo múltiple; es crear al mundo. Mi voluntad en la medida de la profundidad de mi conocimiento, de mi vivencia, desea lo nuevo, lo no visto. Todo lo que percibo, — mi obra, — es la creación de mi conciencia. El tiempo y el espacio no son lo esencial en los esquemas preconcebidos para el reparto de las cosas y los estados de conciencia. Éstos son también mi conciencia, y surgen en el proceso mismo de diferenciación de las formas espaciales y sucesiones temporales, y de las correlaciones de una multitud de estados de conciencia. La conciencia que los crea bajo el impulso de la voluntad, es siempre el centro de todo el universo. El deseo incesante es como una chispa que se separa del centro en un intento centrífugo, que lleva a cada nuevo ímpetu hacia una nueva diferenciación, y hacia un nuevo centro. Así es el crecimiento incesante de la creación

egocéntrica del mundo. Skrjabin desarrolla estos principios en diversas variantes, en un constante regreso al punto de partida con repeticiones y nuevas radiaciones. Pero la lógica de su pensamiento y su lenguaje sólo es comprendido en la apercepción de este mismo proceso del movimiento musical, en el desenvolvimiento del torrente de la música de un centro a otro, de un punto de apoyo a otro. De la exacerbación de las olas sonoras hacia el reflujo, de la tensión a la descarga, de la atracción a la repulsión.

«De esta contraposición en la música, nace una nueva unidad con propiedades específicas. Nuevas descomposiciones, nuevas reacciones y nuevos centros, que nos llevan hasta la unión buscada y hacia la absoluta libertad en la unidad absoluta. Sólo la personalidad que logra el conocimiento supremo es divina. Es la capacidad de vivenciar en cada instante deseado a todas las correlaciones del mundo, al estado de todas las conciencias, y no únicamente las que se encuentran en el foco de la mirada interna. La síntesis de relaciones infinitamente pequeñas de los estados parecidos que se perciben en cada vivencia, es concebida como su centro. La chispa de lo divino está presente en cada logro creativo conciente. Abarcar en un único instante a todo el ímpetu de lo vivo ya no es una diferenciación, sino una reunificación. Este estado profundo de la conciencia claramente lo vivencia cada compositor, incluyéndose a sí mismo en cada pequeño centro creado, así como en aquel instante cuando se prevé el todo e intuitivamente se contempla del centro a los centros, como una obra única y orgánica. Precisamente esta es la obra, o reacción de sonoridades que surgen como resultado de una serie de multiplicaciones estrictamente determinada para la cantidad de factores. La dinámica de este tipo de reacciones está condicionada en mayor o menor medida por el grado de tensión volitiva, y la calidad de sus elementos indudablemente depende de los estados psíquicos del espíritu que las crea. Abarcar el todo, es decir, la percepción de la unidad de la forma musical, es en esencia pensar el momento estático, es la percepción enigmática en un instante único de la existencia sonora espacial. Este es el único apoyo en la naturaleza temporal de los estados y las correlaciones musicales.» [pp. 148-149]

Asaf'ev afirma que la cristalización sonora, la percepción de las correlaciones de los elementos sonoros en su estado inmóvil y tieso, es el punto a partir del

cual comienza la vista musical y el tacto de la forma, y consecuentemente la extracción de los esquemas con centros inmóviles establecidos de antemano, es decir, el preestablecimiento racional de la forma. Pero este ya es un proceso alejado completamente de su estado de equilibrio inestable, es decir, del principio auditivo de conocimiento y comprensión de la música.

Pero equiparar el fenómeno de cristalización del sonido en la música con los estados de la conciencia, o comparar al material sonoro condicionado por las leyes físicas de los fenómenos acústicos con los procesos psíquicos, es equiparar la piedra con el sueño en la contemplación de Scriabin.

«Su lógica de las correlaciones músico-espaciales es formal y poco flexible, pero está siempre presente. De la contemplación del objeto sonoro cristalizado, hacia su disolución en el movimiento y el tiempo, Scriabin pudo pasar fácil y libremente con su visión mental. Del sueño a la piedra y de la piedra al sueño como uno y un mismo deseo provocado por uno u otro estado de conciencia. La propiedad de ingravidez, de lo inasible físico del ente musical, es lo que en gran medida provocó el surgimiento de este tipo de visión. La cristalización de los elementos sonoros es indudablemente la ilusión visual de la conciencia del que piensa y percibe este fenómeno. En la naturaleza de la música este fenómeno no existe, y pensarlo fuera de la conciencia creativa no es posible.» [pp. 149-150]

Por eso insiste Asaf'ev, el músico pensante, y sobre todo, el músico-poeta-filósofo por su naturaleza como lo fue Scriabin, le fue tentador penetrar en la filosofía que contempla a todo el mundo exterior, como una experiencia creativa interna. Aquí Asaf'ev se refiere al pensamiento filosófico del solipsismo, en el cual, el mundo exterior que es percibido existe sólo en la conciencia del sujeto, el cual en su contemplación y sus vivencias lo crea.

El fenómeno de la cristalización es frecuentemente el punto de partida, del cual construyen la música aquellos músicos que no alcanzan a comprender su naturaleza temporal. Se puede concebir a la creación musical basada en el principio de integración ininterrumpida de elementos sonoros, o sobre el principio de diferenciación interrumpida del material sonoro. En el primer caso son las uniones de contraposiciones sonoras en el tiempo. Su método de

conocimiento son los distintos grados de intensidad. En el segundo caso, son las uniones de contraposiciones sonoras espaciales. Su método de conocimiento es la percepción orgánica de las prolongaciones y medidas. Naturalmente, el primero es intuitivo, activo-volitivo, y su imaginación creativa combina los elementos en el proceso incesante de “inestabilidades” sonoras, en cuanto la música es dada en el movimiento. El segundo es intelectual, un espíritu cognoscitivo, que pasa del estado de equilibrio inestable a la cristalización, a la idea inmóvil. Esto nos descubre distintos caminos de materialización, y diversos métodos de percepción de la música.

La percepción común de la música está condicionada por el gusto, y no se desarrolla como para elaborar en sí un método indiferenciado de escucha de la música. La percepción común es de acuerdo a la naturaleza de la percepción personal, y es imposible escuchar indiferenciadamente o tendenciosamente la música sin la intervención del gusto. En cuanto al significado del concepto de la “cristalización”, Asaf’ev plantea la pregunta del porqué los músicos, ya sea que intuitiva o concientemente reconozcan la naturaleza temporal de la música, pero aún así, constantemente se dirigen a la arquitectura espacial, a su extático-éxtasis, analizando prolija y detalladamente las morfo formaciones, y deteniéndose en el límite de cada nuevo fenómeno hasta que este no se cristalice. Esta pregunta es muy compleja y la respuesta no es unívoca.

Una de las explicaciones que nos brinda Asaf’ev, se refiere a que la ciencia se ha separado en mucho de la psique del hombre primitivo. En su miedo al mundo y su instinto de conservación característico ante la inmensidad amenazante del espacio y el tiempo, el hombre primitivo se refugia tras los “objetos” en la abstracción lineal y geométrica de los modelos plásticos del mundo visual, el ornamento. Los teóricos del arte del sonido han preferido hasta la fecha el esquema estilizado de la percepción visual, cada vez condicionada por las propiedades del material. Inducidos a este tipo de percepción de la música, los compositores violan la naturaleza de la creación musical. Toda nuestra educación y formación musical, — afirma Asaf’ev, —

parte de la comprensión de la música en su aspecto estilizado “ornamental”, y el punto de partida de la percepción del sonido sirve de objeto sonoro cristalizado, que sin duda es un pensamiento *post factum*, y no está en relación con el proceso de entonación. Este resulta ser un proceso de división racional y violatorio de la naturaleza temporal de la música, que finalmente termina en fórmulas reguladoras. Los músicos con este tipo de estructura psicológica, y que fueron educados en contra de su naturaleza, persisten toda su vida en la búsqueda de formas como síntesis orgánicas.

Así, en la música aparece un molesto paralelismo entre la forma y el contenido. Y ya no se sabe si en un mismo envase se vierte Champaigne, cerveza, o vodka, o si en envases de distinta forma se vierte vino. Esta contraposición entre forma y contenido es sin duda incomprensible en la música, y sin embargo constantemente se utiliza. B. Asaf'ev se propone aclarar la compatibilidad o incompatibilidad en la contraposición de forma y contenido en la música, como el resultado de un largo y complicado proceso de interrelación de todos los elementos, que constituyen el complejo de medios de expresión musical. En primer lugar, Asaf'ev afirma que aquellos procesos creativos, que van por el camino del proceso de formación orgánico ininterrumpido de la sonoridad, y que fueron obtenidos en la búsqueda intuitiva de la “libre composición”, coinciden a grandes rasgos precisamente con los esquemas formales “estilizados”, los cuales generalmente se enseñan en las escuelas como métodos de composición. En su momento, estos métodos fueron deducidos de los hechos históricos particulares como base para la composición, en la época del clasicismo musical por los teóricos alemanes, y que se dieron como una especie de fundamento preestablecido. De ahí el excesivo retroceso en los principios de la “interpretación” músico-escolástica de las “formas musicales”, con respecto al impetuoso espíritu de cada época siguiente.

«En la música no nos parece absurdo lo que a los investigadores de las artes plásticas hace mucho les provocaría una sonrisa. Los esquemas de los dibujos egipcios son perfectos por sí mismos, y no son empleados para nada en las

tareas y en el sentido de la pintura renacentista. No se trata de una nueva arquitectónica ni de leyes eternas de construcción del material. Las leyes permanecen y los esquemas de materialización cambian. En la base de esta transformación se encuentran los principios mecánicos generales. Pero hay una diferencia entre el andar del hombre y el movimiento de una locomotora, el deslizamiento de una serpiente y la tracción de un automóvil, el nadado de los peces y el vuelo de un aeroplano. Pero en todos ellos existe la absorción del espacio! » [p. 153]

En la música que se concibe como un plano en el espacio, las leyes de cristalización de la materia sonora que dirige la conciencia, y que organiza la estructura y la distribución del material, contribuye a realizar racionalmente un “extracto” de la forma, una especie de entidad, la cual se percibe incluso fuera de la música.

«Pero la música que se desenvuelve en el tiempo; en la longitud sonora en perspectiva; en el ímpetu centrífugo hacia la culminación de la unidad; y finalmente, en la música que contiene un *élan vital*, actúa una corriente emocional inalcanzable para la conciencia. De esta manera la forma surge arbitrariamente. Pero en el momento en que se debilita la tensión emocional, como atractivo de la vitalidad, el proceso se derrumba. Y la razón, sin sospechar de las posibilidades natural-biológicas de morfo-formación, interviene partiendo sólo de las exigencias estilísticas de los esquemas “académicos” de la música. El músico, aún antes del momento de la creación de la música, se ve obligado a pensar su distribución en el esquema elegido por él, y ve la música ya cristalizada. Así, el compositor planea el material dado como un sastre que corta por el patrón ya dibujado. El papel de la conciencia aquí es el de un observador, y el proceso de creación se mecaniza.» [pp. 153-54]

B. Asaf'ev aquí caracteriza los dos tipos de procesos de creación musical. El primero perteneciente al músico que por la estructura psíquica de su imaginación creativa, tiende hacia la reproducción, admirando cada sonido, constantemente concentra su atención en el proceso de diferenciación de la materia sonora, casi sin percibir las contradicciones entre el material de construcción y la sonoridad dinámica o de tensión. El segundo pertenece al

músico que por su psique, tiende hacia la imaginación creativa de tipo combinatorio, buscando siempre los equilibrios incógnitos, concentra su atención en el proceso de la entonación, en el crecimiento ininterrumpido y en la unificación progresiva de los elementos materiales y espirituales. Y así el compositor, o se ve en la necesidad de incrustar intuitivamente lo concebido en los esquemas mecanizados, o se deja guiar por la voluntad natural de la sonoridad. Entonces le espera un nuevo peligro, que es la rápida subordinación de su invención a unas cuantas fórmulas de causalidad mecánica de secuencia de sonidos.

¿Donde está la solución? — se pregunta Asaf'ev. De acuerdo con Skrjabin, la forma surge como una síntesis conciente del proceso de atracción y repulsión mutua de las partículas sonoras, sujetas como la piedra y el sueño. Esta interdependencia que se engancha en el impulso hacia los pequeños centros y hacia un único centro que unifica a todos los elementos, no está condicionada por un esquema preestablecido, sino por el proceso de sus interacciones y su lucha mutua. Por el entrecruzamiento en el movimiento, y el material se organiza entonces en base al proceso de formación de las leyes dinámicas universales de morfo-formación de la materia. El esquema no condiciona a la forma, sino la forma permite abstraer al esquema, el cual es posible de manera puramente racional, *post factum*.

Pero, ¿cual es el papel de la conciencia en la organización del proceso de formación de la materia sonora?, — se pregunta Asaf'ev. ¿La creación musical no se parecería a la “creación” de la araña, tejiendo su tela? Asaf'ev responde que solamente comprendiendo el papel de la conciencia en la formación, se puede llegar a la posición fundamental de la obra de arte musical, que es después de todo un organismo vivo, y no una máquina. La tela de araña, — agrega Asaf'ev, — es pues en cierto modo una máquina de la araña.

La obra musical no es el producto de la elaboración habitual y mecánica, ni una máquina producto de la creación racional con objetivos utilitarios. Pero tampoco es una tela de araña, producto del instinto con el objeto de autoprotección y conservación de la vida. La música es un organismo vivo, y

esto significa que en su creación toman parte, tanto la intuición creativa, la misteriosa *X* de la *élan vital* o de la *Formenwille*, como el intelecto, ya que el acto creativo, es decir, el nacimiento de la obra de arte, es impensable fuera de la personalidad creativa y su nacimiento espontáneo es imposible.

El papel del instinto artístico, a pesar de todo su misterio, es entendido y reconocido por muchos creadores del arte. Éste se compara al acto de la concepción o del nacimiento, y el crecimiento de la obra artística a los fenómenos orgánicos análogos y a los procesos fisiológicos. ¿Pero el papel del intelecto, — no se contrapone con su influencia “corruptora” al proceso creativo en total, que sucede en la esfera del inconciente? — se pregunta Asaf’ev. ¿Y dividiendo a la unidad sonora ininterrumpida en multitud de momentos, no “compondría” el intelecto a final de cuentas como una máquina, — o al contrario, fuera de éste?, — y — ¿no sería capaz el instinto de tejer mecánicamente, después de una serie de intentos de asimilar los esquemas y ejercicios, sólo para producir una tela de araña, y no una obra viva? ¿Entonces, cual sería la solución?!

Con el objetivo de encontrar la salida, B. Asaf’ev propone salir del proceso creativo, y analizar el proceso en la percepción y reproducción de la música. Utilizando nuevamente la analogía de Skrjabin, B. Asaf’ev se pregunta: ¿Existiría la “piedra” cristalizada en mi conciencia, fuera de la conciencia del que la crea? Por supuesto que no. Como tampoco existe y no vive la música en los libros de notas ni en los estantes de las tiendas y bibliotecas, mientras el espíritu humano no la reproduzca. El contenido emocional se trasmite por los medios y la comprensión mutua interna existente entre los estados psíquicos de las personas. Fuera de la reproducción y percepción viva, la música no existe, y únicamente en el proceso de la vida se crea la forma.

«Entonces la forma se presenta como una existencia mutua en movimiento ininterrumpido de partículas de alguna esfera cerrada. Estas partículas se relacionan en una atracción mutua hacia su centro más cercano, y los pequeños centros hacia un centro único de todas las esferas sonoras, así como éste concentra en sí la energía de radiación de todos los elementos.» [pp. 156-157]

Si mi conciencia puede en un instante ideal reunir en sí, como en un foco, a toda la composición del movimiento periférico de las partículas sonoras, ésta en ese instante cristaliza el material fluente, y crea (percibe) la forma como síntesis del crecimiento del material, de la materia sonora, que es organizada en la constante superación de su energía, y de la voluntad del espíritu artístico creador. Pero además, — agrega Asaf'ev, — este proceso de superación del estancamiento del material, se cumple de acuerdo a la concepción predeterminada o dada por la conciencia. Entonces no es difícil pasar de esta comprensión orgánica de la forma en la percepción de la música, hacia su creación, y comprender el papel de la conciencia, aún desconocido por nosotros, en el acto de la creación, es decir, de formación. Así surge la voluntad de creación, el deseo y la aspiración de crear lo no visto, pero intuitivamente la concepción es presentada en su contorno claro. La materia sonora nace en la contemplación interna como algo inconciente, pero en un grado u otro de tensión y concreción. La materia sonora se mueve de acuerdo a la ley de la inercia. En cuanto el proceso se hace conciente, el impulso y la dirección del movimiento dependen de ésta. La dinámica dada por el instinto se convierte en la dinámica de volición. Entonces la conciencia, bajo el azote de la emoción artística, busca los medios para fijar la materia sonora o la máxima expresión, y transforma el movimiento en algo funcional sin violar su organicidad interna.

El germen sonoro incluye en sí la energía del crecimiento. Pero para crear las condiciones y suministrar la posibilidad de este crecimiento, es necesario la intervención de la conciencia, y más adelante por medio de la inoculación, alcanzar el entrecruzamiento de las especies. Es como una relación entre el jardinero y las plantas. Esto significa que en el proceso de crecimiento se determina y prevé, no solamente a la forma deseada y constructivamente inevitable, sino intuitivamente, en la contemplación directa, y se toma conciencia del centro único que concentra en sí la energía que irradian los pequeños centros. De esta manera el proceso de formación no es otra cosa que un acto de conocimiento y comprensión. En su base se encuentra la

percepción de la voluntad creativa, que trae a la vida al material sonoro que después se identifica con éste, en la medida de la profundidad y crecimiento del conocimiento, a través de la diferenciación y de la construcción de un nuevo mundo. Formando lo que aparece orgánicamente ante la visión (audición) interna, la conciencia encarna y realiza racionalmente, aquello que hace intuitivamente la araña y lo que se reproduce mecánicamente por medio de esquemas, y que en su momento hace la máquina misma.

«"Tu, conocimiento, el primer rayo de luz de mi conciencia divina [esto es, la diferenciación], iluminada hasta entonces la divagación ciega [ímpetu] y con esto creado". " La infinidad era uniforme. Lo único llenó su conciencia con la infinidad y la multitud era en su conciencia lo único [lo único irradió la infinidad]. Lo único y la infinidad eran contraposición, eran la acción. Lo único, dio el impulso, comunicó a la infinidad el movimiento y él mismo fue el centro" (Propilei, t. VI, p. 151). "En la infinidad de diversos estados de conciencia yo reconozco algunos parecidos, identidades" (p. 164).» [p. 158]

De la cita de Skrjabin, — deduce Asaf'ev, — la consecuencia de estos procesos, o su fijación en la conciencia, es la forma. La existencia de la forma musical fuera de la conciencia, puede concebirse sólo como una serie de construcciones esquemáticas, comparadas a los métodos utilizados en la asimilación práctica de los principios de la composición musical. Pero de los esquemas metódicos a la comprensión de la forma como síntesis, por supuesto que hay una gran distancia, ya que de un solo y mismo esquema se crean por completo otras morfo-formaciones, dependiendo del traslado mental del centro gravitacional y de los pequeños centros de la composición y de las condiciones estilísticas. De aquí la diversidad de formaciones de esquemas estructurales en la llamada forma sonata allegro, y sobre todo en el rondo. Así es que en cierto modo, — afirma Asaf'ev, — la interpretación resulta ser un acto creativo de formación de la música. Y es el acto del descubrimiento de la intuición artística y de la comprensión de la forma. La ciencia de la composición musical debe ante todo estudiar las leyes del movimiento musical, ya que únicamente en la longitud y prolongación en el tiempo de la sonoridad, se comprende la música en su fundamento, en la

percepción auditiva. Sólo bajo su acción, en la especulación del torrente sonoro ésta es comprendida. Pero en la necesidad de la conciencia por fijar la naturaleza “volátil” de la música, se cristalizan los esquemas metodológicos en la práctica de la composición, los cuales surgen del proceso de enseñanza de la técnica del “oficio compositivo”. Los métodos y prácticas escolásticas, son el “reflejo de la creación” sobre bosquejos de experiencias pasadas.

De la analogía entre la arquitectura y la música, propuesta al principio de este artículo, Asaf'ev intenta nuevamente fundamentar su reconciliación citando un fragmento de la obra de Kuno Fisher, *Historia de la Nueva Filosofía*.

«Cito sobre el principio de esta analogía traída entre la música y la arquitectura una pequeña nota: “A la música, Schelling la llamó un arte plástico, en el mismo sentido que Schlegel, llamó a la arquitectura una música inmóvil; ésta representa al movimiento puro, sin estar sujeta a ninguna forma corporal, que es llevada como en alas invisibles y generadora de la armonía vital del mundo. Precisamente esta música eterna tenía en mente Pitágoras, cuando hablaba de la música de las esferas” (Kuno Fisher. *Istorija novoj filosofii*, t. VII, Schelling, p. 577) ²¹» [p. 159]

Boris Asaf'ev afirma que a partir de esta identificación que se hace entre la música y la arquitectura, es necesario reducir esta comparación demasiado genérica, y llevarla a una analogía aún más definida. Para concebir un punto de convergencia entre ambas artes, es necesario no salir de los límites del periodo marcado. Este marco de comparación que es propuesto por Asaf'ev, se encuentra entre una de las épocas más grandes de la arquitectura que es el gótico, y la esencia dinámica de la música. En esta comparación, es necesario tomar en cuenta que el ideal de la forma en la arquitectura gótica se dirigía a lo imposible, a la superación de las leyes de la estática, mientras que la música, siendo en su esencia dinámica, “imita” lo fundamental de las formas artísticas espaciales. En el gótico temprano, cuando la arquitectura fue

²¹ B. Asaf'ev cita la versión en ruso de la obra de Kuno Fisher, titulada: *Geschichte der neuern Philosophie*. VI. Band. Heidelberg, Universitätsbuchhandlung, 1872. Cfr. THILLY, F.: «Geschichte der neuern Philosophie. by Kuno Fisher» *The Philosophical Review*, Vol. 2, № 6. (Nov., 1893) pp. 724-728.

movida de los fundamentos formales y psicológicos sobre los cuales se basó por miles de años, es en donde Asaf'ev ve el espíritu de Skrjabin, y concibe el momento de convergencia entre la arquitectura de piedra y la arquitectura sonora. Hacia el siglo XI, en el momento del florecimiento medieval, se descubre un cambio volitivo en el arte que llevó al gran estilo gótico.²²

B. Asaf'ev afirma que la antigua Grecia concebía a la arquitectura como un arte profundamente orgánico. Era la armonía de medios de expresión, los cuales se encubrían precisamente en la transformación de la masa de piedra en toda una unidad de partes. Era una composición basada en la distribución natural del material dado, de acuerdo a las leyes de la estática. Subordinándose a la voluntad de Pan, los griegos construían los objetos en el espacio sin forzar el material, utilizando pacientemente los medios naturales. Pero al reconocer la inmutabilidad de las leyes que condicionan el equilibrio de las fuerzas opuestas, las cuales surgen como resultado de la contraposición e interrelación de la masa de piedra, el hombre se otorgó a sí mismo el derecho de distribuir el material a su voluntad, de acuerdo a la concepción utilitaria o estética. Tras la arquitectura clásica y románica, el gótico logró contradecir la proporción armónica y la racionalidad mecánica, ya que violaba la estricta estructura equilibrada del templo griego, interrumpiendo verticalmente el fundamento de la gravitación tendiente hacia el altar, hacia el lugar de perpetración del misterio, presente en la basílica cristiana romana. El gótico interrumpe este fundamento para llevar el movimiento hacia arriba, al elevarlo en lugar de profundizarlo. Llevarlo desde el centro visual y táctil, hacia un centro deseado. El gótico simboliza en la piedra la tensión del crescendo, que atrae al pensamiento cristiano hacia su última esperanza. Musicalmente, el gótico es una total inestabilidad, ya que tal ímpetu de movimiento nunca hace visible al equilibrio de la estructura orgánica, y a la armonía del reposo entre las partes y el todo. En esta tensión se encuentra la

²² B. Asaf'ev cita la obra de W. Worringer como uno de los mejores estudios sobre la complejidad de los impulsos psicológicos que realizaron este cambio al Gótico en la Edad Media. WORRINGER, W.: *Formprobleme der Gotik*, (trad. cast. García Morente. *El espíritu del arte gótico*. Madrid, Revista de Occidente, 1924; Buenos Aires, 1947)

expresividad del gótico, ya que la ruptura con las ideas sobre la unión orgánica de los elementos en su armónica proporcionalidad, y del equilibrio visual de las partes, promueve la insubordinación de la conciencia del ser humano sobre la naturaleza. Aquí se encuentran cara a cara la contraposición entre las ideas sobre el equilibrio y el crecimiento; el equilibrio sobre la orgánica y clara racionalidad de la composición, dentro de la cual se encubre la subordinación resignada a la causalidad mecánica, y la rica idea del crecimiento, que desarrolla orgánicamente el sentido de la composición, de la movilidad, y de la racionalidad.

Indudablemente que la lógica de la construcción orgánica, exige de la arquitectura el equilibrio de los elementos en un claro esquema, y en la división funcional de las partes, ya que la lógica del proceso de formación mecánica, sigue la estática preestablecida por las leyes de correlación de fuerzas, como un destino inevitable y sin contar con la voluntad del hombre. Aquí la lógica del gótico se presenta como una brillante excepción en la historia de la arquitectura. Para la música es innatural ser piedra, para la arquitectura es ser la imitación del movimiento. Ser como una masa de material sonoro disuelto, ya que la lógica orgánica de la construcción en la arquitectura, se basa en la estática, y la lógica orgánica de la construcción en la música, exige indudablemente el equilibrio inestable, que se percibe como una creciente tensión ininterrumpida de elementos sonoros, o, de unión indivisible de estados sonoros.

La arquitectura, al violar su naturaleza estática, se acerca a la música. Y la música, violando su naturaleza dinámica y aspirando a las proporciones espaciales y al equilibrio de las partes, se acerca a los principios de la arquitectura; hacia la formación en la estática. En este agudo punto de convergencia de dos tendencias artísticamente contrapuestas, sucede el encuentro o la coincidencia simultánea de realizaciones heterogéneas y homogéneas. En este punto convergen Scriabin y el gótico arquitectónico.

«...Skrjabin: siendo esencialmente impulsivo, agudo, intenso, compulsivo-estático, y pleno en la autoafirmación del espíritu orgulloso y ardiente, su obra sin embargo es muy esquemática y cuadrada en la mayoría de los casos, es decir, casi casi se petrifica en las proporciones clásicas y en la simetría abstracta. Por supuesto que no puede petrificarse, y en este contraste se encuentra su belleza y su agudeza, pero el hecho queda: Skrjabin estuvo atado al esquema hasta los límites del Prometeo, literalmente con contrafuertes de un templo gótico.» [p. 161]

Por eso el sueño se simboliza con la piedra únicamente en el arte gótico, en donde se puede encontrar lo incógnito que unifica el principio de aquel *tretium comparationis*, de la música con la arquitectura, y el cual confirma el pensamiento de Skrjabin. Pero en tal caso, la posible analogía entre estas dos artes es inadmisibile en su aspecto común, fuera de la contemplación entonativa, es decir, en la música visual de arquitectura petrificada.

Este tipo de contemplación proviene de la concepción del sonido distribuido periódicamente, fuera de los puntos de apoyo o centros de atracción. El sonido que se planea simétricamente de acuerdo a esquemas imaginados, y no en cuanto a la necesidad interna propia. Esta necesidad interna presupone tanto al crecimiento de uniones sonoras, como al desarrollo temático, en cuanto revelación del movimiento musical en el proceso de la energía sonora, ya que surge bajo la presión del impulso emocional, o en base al influjo de la voluntad artística hacia el pensamiento en los modelos sonoros. La música “visual”, — nos dice Asaf'ev, — no necesita de este proceso de revelación de la energía del tematismo, ya que ve en la música tan sólo la división o la sucesión periódica de las partes, y así mismo ésta deja de ser música audible, música viva.

La comparación del “arte arquitectónico sonoro” con la arquitectura así condicionada, es por supuesto absurdo. Solamente en el contacto con la música viva, con la música como proceso de formación con aspiraciones góticas, hacia la dinámica y hacia la superación del material en semejante movimiento, puede en rigor sentirse el encanto en la música. Únicamente sobre la base del paradójico pensamiento de Skrjabin, puede sentirse este

encanto, en el que surge la idea de la música como la continuadora de la herencia gótica en la evolución de la cultura europea. Un proceso análogo no es posible observar en otros procesos de formación de entrecruzamiento de tendencias.

«La contemplación de la arquitectura clásica no provoca a la acción. Esta es una contemplación en calma, y así ante nosotros culmina la superación del material, e incluso la subordinación del espíritu a las leyes gravitacionales. Es la resignación ante la declaración de los principios de la belleza clásica, seguida por la inercia del encadenamiento mecánico de los elementos. El arte clásico es orgánico, en el sentido de la naturalidad. Es la subordinación, la sumisión a las leyes de la estática, pero no en el sentido de lo creativo orgánico de la naturaleza, como el crecimiento o la superación gravitacional. En este sentido el arte gótico es más orgánico que el clásico. La estática en la música es la aspiración del cuerpo vivo a petrificarse, aunque esta sea en un templo griego. En este sentido el arte de Palestrina contiene muchas desviaciones interesantes, ya sea regresando a la humanidad hacia el Partenón, ya sea cercano al gótico español, o a la reafirmación del barroco, así como a Miguel Ángel o Bernini.» [p. 163, n.]

El proceso de formación se presenta aquí como un proceso de contemplación en la materialización ya consumada del pensamiento creativo. Aquí, Boris Asaf'ev cierra el círculo, afirmando que así es como Mozart supo ocultar en su música todos los rastros de la creación. Mozart se las arregla con éste ya en su conciencia, mirando como un arquitecto a todo el edificio listo, de aquello que aún no está fijado en el papel. Pero la música de Mozart, después de todo, es música y no un templo griego creado en la estática. En su reproducción, el proceso de formación cada vez se desenvuelve nuevamente como un estado de equilibrio inestable, y se comprende finalmente como una superación, y no como la contemplación de lo superado. Se comprende como algo cumpliéndose en el presente, y no como el pasado ya cumplido.

CAPÍTULO IV

PRIMERAS OBRAS SOBRE LA ENTONACIÓN (1925-26)

Fundamentos de la entonación musical rusa

En 1925 Boris Asaf'ev escribe *Fundamentos de la entonación musical rusa*. Inicialmente esta obra se pensó como parte de un proyecto sobre la entonación musical, que consistía de dos partes. La primera titulada: *Fundamentos de la entonación musical rusa*; y la segunda: *La entonación del habla*, que analizaremos más adelante. Esta primera parte se consideraba como la premisa teórica que debería de contener un código de explicación de los fenómenos, tales como la entonación oral en relación con la entonación musical. El proyecto no se realizó. Posteriormente, *Fundamentos de la entonación musical rusa* se incluyó como parte de la ponencia de B. Asaf'ev, leída en la conferencia de los cursos para profesores de colegios de música de RSFSR, llevada a cabo en 1926 en Leningrad, originalmente titulada: *Argumentación de la entonación musical rusa*.¹ El tema de su ponencia trataba sobre *El estado actual de la ciencia sobre la música en Europa Occidental*.² Finalmente, *Fundamentos de la entonación musical rusa*, se publicó como un segundo anexo de su obra, *La Forma Musical como Proceso* de 1930.³

Boris Asaf'ev inicia este escrito afirmando que fuera de la entonación, y fuera

¹ ASAF'EV, B.: *Obosnovanie russkoj muzykal'noj intonacii*. Sin publicar. Una copia mecanografiada de 22 páginas se encuentra en el Archivo de B. V. Asaf'ev en Leningrad. Cfr. [DMITRIEVOJ-MEJ] p. 314, № 460.

² Ídem. «Sovremennoe sostojanie nauki o muzyke v Zapadnoj Evrope» en: *Materialy kursov prepodavatelej muzykal'nych technikumov RSFSR; 5-15 sept 1926. Tezisy doklaov i rezoljucij*. Izd. Len. gos. konservatorii, 1927 (v. *infra*, cap. V, *Crisis de la musicología de Europa Occidental*, n. 70)

³ Ídem. «Osnovy muzykal'noj intonacii» en: [ASAF'EV, 1930/1971] pp.195-208.

de la comprensión del proceso de entonación, no ve la posibilidad de una investigación de la música como proceso de formación dialéctico, y de su esencia dinámica, ya que la música es ante todo un arte entonativo. El mismo concepto de tono (el concepto fundamental de la música), contiene en sí el señalamiento sobre la inminencia del conocimiento de la música a través de la percepción de los sonidos, regularmente unidos por medio de la sensación de sus alturas. Las personas comúnmente perciben los momentos separados “que transcurren” de la música, o más exactamente, experimentan sus impresiones de estos momentos. El total de la obra se les escapa. Los músicos generalmente escuchan revisando sus aciertos y errores, o y si su interpretación corresponde a la manera en la cual el autor compuso la obra. En personas de naturaleza aún más dotada, domina de manera formal el análisis de las correlaciones sonoras asimiladas por el oído. Estas personas son capaces de comprender y percibir en su visión un círculo más amplio del fenómeno musical, que frecuentemente son los fenómenos del pasado.

Sólo en la capacidad de percibir la música como un proceso de formación dialéctico, en su mutuo condicionamiento de correlaciones sonoras, nos da la posibilidad de valorar no solamente a las combinaciones conocidas y acostumbradas de sonidos, sino también a la música como a una gran herencia cultural. Pero el desarrollo de las habilidades de la percepción musical, — nos dice Asaf'ev, — no significa la creación de un “nuevo arte”, de nuevas sonoridades aún por venir, sino únicamente nos lleva a comprender la música a través de la investigación de los principios que construyen las formas y organizan a la música. El músico debe de escuchar y valorar la entonación del *organum*⁴ del siglo XII, la heterofonía arcaica, el tejido instrumental de la música de los vihuelistas del siglo XVII, y debe de percibir

⁴ Lat. del griego organon. Un tipo de polifonía medieval. Su sentido es en relación a la consonancia de la música. Desde el siglo XII fue usado el término específicamente para referirse a la música con una nota sostenida *tenor* (que usualmente era una parte preexistente) y más partes superiores móviles. Cfr. RECKOW, F. et al.: «Organum» Grove.

la creación popular no con el objeto de una selección estética de los temas más bellos, sino como la música de un medio social concreto, constantemente cambiante en sus formaciones.

En cualquier música domina el dinamismo, su desarrollo se infiltra por las leyes de la dialéctica, por eso sus normas constructivas se condicionan no de manera visual, sino fundamentalmente con la sensación auditivo-motriz. Nunca y en ningún lugar guiaron a la música los teóricos y los manuales de música con sus “se puede” y “prohibido”, pero también nunca y en ningún lugar la música puede eludir la influencia de todas las relaciones productivas que la condicionan, ya que la música es una de las finas esferas de la actividad de la conciencia humana, y la conciencia es la relación del ser humano con la realidad, a la cual condiciona.

En su aspiración por comprender la música como un sistema de movimiento dialéctico, afirma Asaf'ev, la musicología contemporánea involuntariamente quiere salir de los límites caducos de la terminología “estática”, y de la herencia de la vieja estética. Este problema se siente sobre todo en la traducción y en el análisis de las formas de movimiento en la música a una lengua entendible. Toda nueva corriente filosófica naturalmente busca sus nuevas definiciones adecuadas al pensamiento generado. El instinto habla lo que los filósofos necesitan, y los participantes contemporáneos de esta nueva esfera ideológica, asimilan cómodamente las conclusiones prácticas. La siguiente generación, si es que ésta acepta parte del “capital espiritual” de sus antecesores, toman sus términos, pero los matizan de nuevo. ¿Quién, donde, y cuando, — se pregunta Asaf'ev, — exactamente se determinó el concepto del clasicismo musical? Lo que sabemos es que este concepto simplificó para miles de personas la posibilidad de transmitir sus ideas. Si tomamos los viejos manuales de música y se hurga en las definiciones, resulta que antes de que llegaran a ser fórmulas razonables, éstas a media palabra eran ya entendidas por quienes en su tiempo las utilizaban. Es la definición estética dialéctica, y no la definición estática y formal lo que determina pues cada término en el arte, si es que éste está vivo,

inevitablemente trae consigo algo móvil y cambiante, trae consigo la existencia de las tendencias mutuo-contradictorias, más bien que la delimitación exacta del tamaño de la “verdad eterna”. Lo importante es la definición de las correlaciones de factores. Lo importante son las funciones propias del conjunto de fenómenos dados en las propiedades observadas del material, y no la designación verbal osificada. La definición existe en tanto ésta economiza a la palabra, ayudando inmediatamente con un concepto a notar y a distinguir de otros, el hecho investigado o el complejo de estos o aquellos fenómenos. Por eso — nos dice Asaf’ev, — antes de discutir sobre la necesidad o la no necesidad de los conceptos creados en los últimos tiempos, como: *melos, entonación, linealidad, intensidad, atracción, estabilidad, inestabilidad* etc., es necesario entender su génesis.

Puede ser que posteriormente algunos de estos conceptos resulten ser innecesarios, pero por ahora, estos son necesarios para distinguir lo nuevo en el contenido de la musicología, y para que esto nuevo se resalte del pasado. ¿Cuál es la esfera de fenómenos y relaciones que unifican a las definiciones señaladas? — Asaf’ev responde, — que no se trata de una política destructiva premeditada en relación a los viejos términos, sino en la inclusión de éstos en los nuevos, a un círculo de definiciones más sintetizado. Contraponiendo dialécticamente uno a otro, los conceptos de la “vertical” y la “horizontal” del pensamiento contemporáneo, no intentan para nada expulsar a los conceptos del acorde o la armonía, como sistema de acordes. Sobre estos conceptos de la vertical y la horizontal, Asaf’ev escribe:

«Éstos quieren decir: que de dos coordenadas comunes, con las cuales se determina el lugar y la función del complejo sonoro dado como en una especie de espacio acústico, la vertical establece la sonoridad simultánea de unos cuantos tonos, así como la horizontal reafirma la alternación de los tonos en el tiempo. Es claro que en el concepto de la vertical entran el Fauxbourdon* medieval, y los complejos más sencillos de “nota contra nota”, y los eslabones de acordes de novena en Debussy, y el coral del manual de Rimskij-Korsakov.** El concepto mismo de “armonía”, que se asocia completamente con el sistema tonal de doce tonos en dos modos de relación, no incluye en sí a

toda la diversidad de verticalidades.»⁵

El concepto del “melos”, acuñado por B. Asaf’ev en 1917, fue para determinar aquella cualidad de la música, o aquel proceso de formación musical, del cual la fuerza activa principal es la alternación de alturas en su condicionamiento mutuo, y en unidad con la respiración. El concepto común de “melodía” para Asaf’ev, desde hace mucho se asociaba sólo con formas limitadas de revelación de la música, y no reunía todas las propiedades y posibilidades del proceso de formación melódico. Después de un cierto tiempo, el concepto del “melos” aparece en Alemania y es ahora ampliamente conocido. Éste contiene en sí la cualidad y función del proceso de formación musical. El concepto de “melos” es para Asaf’ev el lema de la música vital, de la música real y emocionalmente sensible, en contraposición a la tendencia invernáculo-esteticista o conservativo-filisteo⁶ y academicista. El concepto del “melos” asafiano, incluye en sí a todo lo más importante de la música: lo melódico, la unidad, y la dinamización. Pero la dinamización no en el sentido de la fuerza en los sonidos acentuados separadamente, sino como fuerza activa, que condiciona a la sonoridad reconocida en la correlación de las alturas, en la alternación regular de los tonos y en su unión. B. Asaf’ev afirma que en la musicología contemporánea, el concepto

⁵ ASAF’EV, B.: «Osnovy muzykal’noj intonacii» op. cit., p. 197.

* Fauxbourdon: la cuerda abierta más larga del Laúd y de los instrumentos de arco como la *Lira da braccio*. El término es usado por H. Besseler para explicar la invención del término *Fauxbourdon* (c 1425-30). El *bourdon* en la tradición francesa significaba bajo, la nota más grave o tubo del órgano. En la tradición inglesa para designar la voz más grave de una composición a tres voces. Cfr. BESSELER, H.: *Bourdon und Fauxbourdon* (Leipzig, 1950); BUKOFZER, M. F.: «Fauxbourdon Revisited» *MQ*, xxxviii (1952), 22-47, esp. 26-9; y, TROWELL, B.: «Bourdon» *Grove*.

**Se refiere al manual de armonía: *Učebnik garmonii*. Sankt Peterburg, 1884-85. En 1886 se edita como *Praktičeskij učebnik garmonii*.

⁶ En el sentido aquí citado, éste sería la negación de la realidad y lo emocionalmente sensible en el arte por miedo de un invernadero, que aísla al esteta de todo lo banal, lo cotidiano, insignificante y mezquino que representa para él. Cfr. ABBAGNANO, N.: «Esteticismo» op. cit.; Filisteo, del lat. *Philistaeus*. En el sentido aquí utilizado: persona de espíritu vulgar y poca sensibilidad artística o literaria. Cfr. «filisteo» *Diccionario de la Lengua Española*. op. cit.

de dinámica y dinamización no se limita a la fuerza o la gradación del golpe, o de la fricción en la ejecución, sino subraya objetivamente sobre el proceso de formación musical en cada momento dado, del paso de la cantidad a la cualidad, y de la correlación de alturas como la suma de una cantidad indeterminada de oscilaciones.

B. Asaf'ev señala que los trabajos de E. Kurth, sobre la crisis de la armonía romántica y el contrapunto lineal, finalmente llevaron a la utilización de todo un ciclo de definiciones dinámicas de los fenómenos musicales, sustituyendo consigo a los anteriores términos estáticos formales. Concretamente en sus obras: *Fundamentos del Contrapunto Lineal: Introducción al Estilo y la Técnica de la polifonía de Bach* (1917);⁷ y, *La Armonía Romántica y su Crisis en el "Tristan" de Wagner* (1920).⁸

La musicología contemporánea aspira hacia la formación de términos, los cuales reflejen no a las propiedades cristalizadas y endurecidas, sino al mismo proceso vivo de formación de los fenómenos determinados. En la música nada existe fuera de la experiencia auditiva. Por eso ninguna definición puede surgir de las premisas "sordas", abstractas, y fuera del material presente de la música, sino solamente de la percepción concreta de lo que suena. En otras palabras, la premisa fundamental de la terminología musical contemporánea es para Asaf'ev: LA COMPRESIÓN DE LA MÚSICA COMO MOVIMIENTO SONORO EN EL PROCESO DE FORMACIÓN ENTONATIVO-RÍTMICO QUE ORGANIZA SUS FUERZAS.

De aquí inevitablemente surge el concepto de la ENTONACIÓN, como principio actual, como realización de la sonoridad, ya sea con el oído interno, con la voz, o por medio de un instrumento. La entonación no significa de ninguna

⁷ KURTH, E.: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*. Berne, 1917; 5te. 1956 (trad. rus. EWALD, Z. Pod redakcij ASAF'EVA, B. *Osnovy Linearnogo Kontrapunkta. Melodičeskaja polifonija Bach'a*. Moskva, Muz. Izd., 1931) v. infra, cap. XII, La Natur-Philosophie.

⁸ Ídem. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Berne, 1920; 2te Ausgabe, Berlin, Max Hesses Verlag, 1923 (trad. rus. Walter, H. *Romantičeskaja garmonija i eë krizis v "Tristan'e" Wagner'a*. Moskva «Muzyka» 1975)

manera la superación mecánica de la resistencia del material, y no es solamente una reproducción pasiva de los signos visualmente proyectados. Así, la entonación es un factor de primer orden, es una INTELECCIÓN DEL SONIDO, y no la simple constatación de la desviación de la norma, de algún sonido afinado o desafinado. Sin entonación y fuera de la entonación no hay música. La entonación verbal es la intelección de la sonoridad de los tonos musicalmente no fijados, no estabilizados en las distancias musicales o relaciones sonoras constantes de los tonos dados (intervalos). La entonación musical es la intelección de la sonoridad, ya constituida en el sistema de exacta fijación de las correlaciones sonoras en la memoria: de tonos y tonalidades.

La música como arte, comienza desde el momento en que las personas asimilaron en la relación social mutua, a las manifestaciones sonoras más provechosas. Cuando estas manifestaciones sonoras se depositaron en la memoria, como constantes relaciones básicas de dos o más elementos entonativos. Con estas manifestaciones sonoras, Boris Asaf'ev se refiere al proceso en el que la comunicación humana primitiva comenzó a utilizar sonidos de alturas determinadas, causado por la comunicación de señales a distancia. Esta teoría de las "señales auditivas" sobre el origen de la música, fue expuesta por el musicólogo Carl Stumpf.⁹

Así de esta manera, cualquier entonación musical, desde la más simple, presupone la presencia de dos elementos: el primero es la manifestación sonora, y el segundo, la relación de esta manifestación sonora con la siguiente. Esta siguiente manifestación sonora se presenta junto con la anterior en una serie de relaciones. Esta relación entonativa contiene en sí tres esenciales factores del proceso de formación melódico, que son:

⁹ STUMPF, C.: *Die Anfänge der Musik*. Leipzig. 1911. (trad. rusa. *Proischoždenie muzyki. Knigi po muzyke. Pod obščej redakciej Igorja GLEBOVA*. Leningrad, Triton, 1927) v. *infra*, cap. XII, *El Origen de la Música*.

1. La distancia (Distanz-Prizip)¹⁰
2. La dirección (en los límites de las alturas)
3. El grado melodioso, la distribución de la fuerza de respiración en la sonoridad dada, es decir, el factor de orden dinámico condicionado por los dos anteriores.

Utilizando hasta el momento el concepto de la entonación solamente en relación con los calificativos: exacta; desafinada; afinada; e inexacta, que señalan únicamente sobre la desviación de la norma de entonación, los musicólogos y teóricos determinaron en esencia las cualidades y propiedades de los fenómenos, ignorando absolutamente a los fenómenos mismos.

Consecuentemente, cualquier producción de sonido musical para que sea entonación, no puede quedarse aislado; o es el resultado de una correlación ya dada, o éste provoca con su aparición el siguiente sonido, ya que solamente entonces surge el movimiento musical con todas sus propiedades.

¿Cómo se reconoce este movimiento? — se pregunta Asaf'ev. Todo conocimiento es una comparación. El proceso de percepción de la música es la comparación y la diferenciación de los momentos que se repiten y se contrastan. La asimilación y memorización de la música se fundamenta sobre esta actividad de la conciencia. En general, oír poco, es decir, no estar sordo, es poder escuchar la música y asimilarla incluso en sus formas más primitivas. La entonación provoca otra entonación, y se compara con ésta en relación al parecido y la diferencia. El momento de completa identidad nos da solamente la REPETICIÓN, que es el fundamento de la forma musical. Vemos que cualquier entonación para que sea asimilada, exige el regreso a ésta. Después de la repetición, cualquier pequeña desviación de la identidad agudiza el momento de la comparación de la entonación, y nos lleva a la

¹⁰ *Distanz-Prinzip*. Principio expuesto por el sociólogo y economista alemán Max Weber, en su obra: WEBER, M.: «Die reitionalen und soziologischen Grundlagen der Musik» en: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübinge, 1922. (v. *infra*, cap. V, *Crisis de la Musicología de Europa Occidental*, n. 71; cap. VI, *El Impulso y Cierre del Movimiento (cadencia)*, p. 356; y, cap. XII, *La Teoría Evolutiva de la Música*.)

sensación del contraste. Esta fase nos da un mayor desarrollo del movimiento musical, o más exactamente, ésta misma crea las posibilidades para ello. Pero precisamente por esto, la creación musical no es una igualdad cerrada, de donde $a + a$ surge $a + a + b$. Esta serie puede complicarse. En la medida del desarrollo de las habilidades auditivas, el regreso de a puede no ser obligatoriamente periódico, y ante todas estas circunstancias, la idea total del proceso de entonación permanece única, a través de la comparación y aclaración de la identidad y el contraste, y la conciencia prosigue el avance posterior de los sonidos.

Así como en las culturas primitivas las experiencias y toda la práctica de la entonación sucede de manera oral, así la repetición o el movimiento desde el primer impulso, y también desde el momento de la identidad (el reconocimiento del parentesco), dominan como momentos de apoyo sobre los momentos de contraste, porque en el caso contrario la memoria no estaría en condiciones de cristalizar el proceso sonoro que transcurre. Asaf'ev nos dice que en toda la música de tradición oral, de creación popular, está presente la manera improvisada de las combinaciones y reacomodos de las formaciones melódicas, que son asimilados por la memoria en cada momento dado del desarrollo del oído. Las sonoridades símiles y disímiles que son grabadas en la memoria durante la lucha por la supervivencia, o con objetivos utilitarios en las relaciones primitivas, son ya uniones sonoras cristalizadas, es decir, formas. Cualquier intervalo reforzado es ya una forma entonada, ya que esta relación de dos elementos es ya un cierto sistema, ya sea del más simple binomio. Tan solo es necesario colocar tonos estables, cada uno separado y tomado por sí mismo, y la conciencia los piensa no de otra manera que como miembros de una relación, ya que los sonidos separados en la música no existen.

El movimiento en la música es percibido en su entonación. Solamente los "arquitectos" musicales perciben la música con los ojos, y aquellos que miden las proyecciones visuales del proceso de formación musical, y no se interesan en la música que se forma de estas proyecciones, la coordinan en

dos direcciones: la "horizontal" y la "vertical".

B. Asaf'ev advierte que ambos conceptos no se pueden tomar completamente como proyecciones visuales. La música transcurre en el tiempo y se distribuye en el espacio sonorizado por ésta, o en el espacio sonoro. Primeramente la sensación de este movimiento como horizontal nos lo da el movimiento de la melodía en el pentagrama, es decir, de la sensación de la horizontal nació la fijación visual de la melodía como línea. El concepto de horizontal como proceso de formación melódico llevó a la inclusión de nuevos términos: línea; dibujo; lineal; base; modo; tejido melódico, y fue necesario desviar al pensamiento de las asociaciones acostumbradas y colegiales, relacionadas con los términos: melodía; voz; contrapunto; tónica; nota, etc.

Pero con fundamento y con razón. El concepto de la línea del dibujo revela la sensación plástica de la melodía que se mueve, y su dirección transmite el matiz de independencia del movimiento de la voz, y, algo que es muy importante, ayuda a la percepción dinámica de la horizontal musical como incesantemente cambiante: ya sea engrosada o adelgazada; ya sea plena o poco sonora; ya sea experimentando una contracción o un estiramiento; ya sea unilineal, o unísona; ya sea tranquila, o sinuosa. Cada línea melódica está condicionada por la respiración de la voz humana o del instrumento, es decir, una especie de coeficiente que señala sobre la máxima longitud y extensión de la entonación ante las reservas de aire, dadas por la longitud del arco, o del suave movimiento de la mano etc. El concepto de línea melódica y el calificativo de lineal, precisamente en este sentido, amplían el contenido de la representación de las longitudes, de la dinámica y de la extensión del canto, sin limitarlo con constantes cantidades de compases, con fronteras de frases y motivos, con la métrica poética, y sobre todo, con las barras de compases y la acentuación de los tiempos del compás. En una palabra, para liberar al pensamiento musical, o al principio melódico de analogías extrañas como "periodo" o "frase", que son para éste muertas, era necesario utilizar aquellos conceptos que no estuvieran relacionados con el pensamiento

preestablecido de las tesis de la estética y de la teoría formal. Por ejemplo, el calificativo de lineal, señala sobre la esencia del proceso de formación polifónico y formación de la música, y libera a la concepción de este proceso del dogmatismo utilitario-escolástico. En otras palabras, este calificativo, como concepto de lo lineal en relación a la técnica polifónica, señala sobre la independencia de la voz o de la línea melódica de cualquier postulado armónico que haya habido, y sin suprimirlos por cierto. En relación a la composición polifónica, estos conceptos reafirman totalmente el condicionamiento final de su factura en el tejido de las voces, y no como una alternación de acordes separados o como una relación tonal solamente.

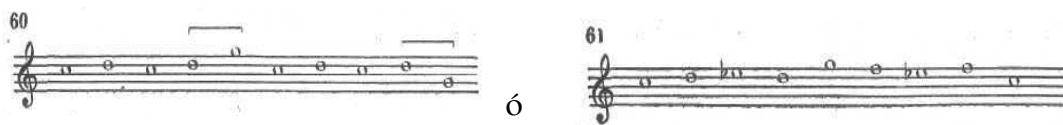
La necesidad en el concepto de “fundamento” es clara. Este no es un concepto nuevo. La asimilación en el sistema de entonación de todo el Oriente, de la cultura mediterránea de la antigüedad, de la monodia gregoriana, y de toda la música de tradición oral, es impensable sin este concepto. Prácticamente el concepto de “fundamento” incluye en sí a otros conceptos subordinados a éste, como la consonancia y la tónica, que establece el equilibrio y cierra el movimiento. Pero éste mismo abarca un círculo mucho más amplio de fenómenos. El fundamento encuentra su aplicación en todos los factores que participan en el proceso de morfo-formación, y no solamente en las alternaciones modal-armónicas. Como punto de apoyo de cualquier tipo de unión de elementos sonoros, el concepto de “fundamento” unifica a toda la diversidad de los procesos de formación musical posibles. Éste no es abstracto, algo fuera de la sonoridad concebible, sino una de las propiedades reales sensibles de revelación sonora. El “fundamento” no es obligatoriamente la tónica. Pero, por supuesto que los tonos “finales” de los modos medievales son el fundamento. El “fundamento” no es solamente la consonancia, porque éste es un concepto del campo de la cinética y la dinámica musical, y no es un concepto acústico ni un estudio sobre la interválica. Pero la consonancia puede ser un fundamento. Boris Asaf'ev toma como ejemplo el tipo más simple de salmodia, la lectura o recitación sobre un tono con desviaciones al tono contiguo y su descenso o ascenso al

punto de partida:

«...por ejemplo: *do* (varias veces repetido), después el ascenso a *re* y el descenso a *do*; *do* (algunas veces repetido), después el descenso a *si* y ascenso a *do*. O, si se combinan el descenso de la voz y el ascenso en la fase conclusiva, entonces: *do* (varias veces repetido), después el descenso a *si*, ascenso a *do* y más arriba a *re* y de regreso a *do*.

En estos casos *do* cada vez aparece como FUNDAMENTO, y CENTRO, y NOTA INICIAL (punto de partida), y final (finalis). Si tomamos una serie de estas líneas, primero yendo de *do*, después de *re*, de *mi* etc., entonces resulta una serie de sistemas de tres sonidos, que además cada vez el fundamento se mezcla: *do...si — do — re — do*, *re...do — re — mi — re*, *mi...re — mi — fa — mi*, *fa...mi — fa — sol — fa*.» [pp. 201-202]

Si tomamos más ampliamente el sistema entonativo, en el cual el proceso de formación consiste no solamente en rozar los tonos vecinos, sino en la transmisión de la voz a gran distancia, por ejemplo en el sistema característico para el melos de Rimskij-Korsakov que B. Asaf'ev cita:



Nos encontramos aquí con un movimiento de dirección aún más complejo y combinación de entonaciones.

«...en el primer caso es evidente el cambio del fundamento de *sol*² a *sol*¹, así como es evidente dos sistemas, *do*² — *sol*² y *re*² — *sol*¹, unidos en la octava *sol*² — *sol*¹; en el cual en este caso se tiene un tipo de movimiento complicado del punto de apoyo dado (*do*²) con el regreso a éste mismo. En ambos ejemplos los sonidos son tomados en la relación rítmico-neutral mutua (cantus planus!).* Si los ponemos en la misma relación rítmica que escogió Rimskij-Korsakov en *Sneguročka* y *Kitež*,** entonces la posición de los fundamentos se acentúan más. La primera de las octavas tomadas nos da un ejemplo característico de fórmula de entonación arcaica, cuya dinámica (la unión de las fuerzas presentes en ésta) esta condicionada por el movimiento o el cambio de la voz de una división de la octava a otra, además que el primer momento es una oscilación o elección entre uno de los dos tonos del sistema de la serie de

quinta dado, el segundo momento, es la posición de la voz sobre el punto superior de la serie de octava, pero aún no percibida como octava, el tercer momento, es el regreso hacia el punto entonativo de partida ($do^2 : re^2$) y el cuarto momento es la elección final y reafirmación del sol^1 . Si designamos al momento de comparación o elección entre do y re con la letra a , y el punto de contacto de la octava con b^2 y b^1 , entonces resulta la serie: $a + b^2 + a + b^1$.

¿Por que en sol^1 , y no en fa^1 , o en la^1 ? Porque en la “posición total” de la serie de entonaciones dada o cristalizadas en el proceso de morfo-formación del sistema, existe la octava con dos de sus divisiones subrayadas (“quintas enganchadas”).¹¹» [p. 202]

Si recordamos lo que se ha dicho sobre la entonación, entonces es fácil ver en este proceso las fases del proceso de formación esencial para la revelación y comprensión de la música.

1. El IMPULSO: el punto de partida y el estado de desequilibrio con el siguiente tono establecido.
2. La REPETICIÓN o regreso hacia el punto de partida.
3. La COMPARACIÓN de dos o unos cuantos momentos entonativos.
4. La ELECCIÓN definitiva o selección entre éstos, cuyo resultado es la forma.

La forma, como el descubrimiento de las contradicciones, y como el resultado de la comparación y selección del total de las entonaciones en el acto del conocimiento, debe de incluir en sí a todas las correlaciones del sistema elegido.

«De esta manera, si el sistema dado es una combinación de dos series de quintas ($do^2 - sol^2$, $re^2 - sol^1$), entonces la voz, abarca ambos miembros de división de la octava (do^2 y re^2) y el punto superior de la serie sol^2 ,

¹¹ * Del lat. canto plano (llano). Canto homofónico unísono oficial de la liturgia cristiana. En un sentido más restringido, el repertorio del canto franco-romano (canto gregoriano). Cfr. LEVY, K. et al.: «Plainchant» Grove.

** *Sneguročka «Vesennjaja skazka»* [Blanca nieves “Cuento de primavera”]. Ópera en cuatro actos y prólogo. Libreto del compositor sobre una pieza homónima de Ostrovskij, compuesta en 1880-81; y, *Kitež: Skazanie o nevidnom grade Kiteže i deve Fevronii* [Leyenda sobre la ciudad invisible de Kitež y la doncella Fevronija], ópera en cuatro actos (seis escenas) compuesta en 1904. Libreto de Bel’skij sobre motivos de leyendas antiguas rusas. Cfr. RIMSKIJ-KORSAKOV. *Letopis’*. op. cit. pp. 429-30.

inevitablemente debe de tomar a *sol*¹, porque solamente entonces en CONCLUSIÓN FINAL SUENA (SE DESCUBRE) todo el sistema elegido como unidad entonativa.

Y así, la obra completada y terminada en cuanto la forma, será aquella en la cual máximamente se revele las entonaciones en sus relaciones lógicas de correlaciones sonoras, que constituyen al sistema elegido dado. ¿Todas o no todas las correlaciones sonoras? Tomemos una pieza en *C-dur*. Si a final de cuentas en su entonación no aparece ni *g*, ni *f*, ni *h*, ¿será su forma tonal de *C-dur*? Por supuesto que no. Ya que *C-dur* es un sistema de octava, y *f* y *g* son divisiones exactas de esta octava. En lo que respecta a *h*, que es el tono dado como correlación de *si – do* más insistentemente que cualquier otro determina la estructura de octava como tonalidad de *C-dur*.» [p. 203]

De esta manera es evidente que no todas las relaciones, que son esenciales para el sistema de relaciones dado, deben inevitablemente entrar en la forma tonal, como resultado de las entonaciones dadas. B. Asaf'ev insiste en que la forma se descubre y se reconoce solamente en el mismo movimiento de la música, en el proceso de toda su formación, y que es pensada por nuestra conciencia, o fijada en ella como una unidad de relaciones ya *post factum*, como un abarcamiento de lo escuchado.

Aquí, B. Asaf'ev llega a los conceptos de tensión y atracción, y explica que la percepción de la música la experimentamos con estados análogos de afición y aspiración, que se mezclan con los momentos de sensaciones de mayor o menor satisfacción, y de sentido del equilibrio, o, de la “descarga”. ¿Pero se podría esperar, — pregunta Asaf'ev, — que estas sensaciones siempre determinen al fenómeno de atracción en la música, es decir, que el estado de desequilibrio que se siente en ésta se explique y se condicione en su totalidad por los factores emocionales? B. Asaf'ev responde a la pregunta afirmando que sin lugar a dudas, la música como lenguaje y como esfera de expresión de los sentimientos y del pensamiento, llegó a ser tal cual la percibimos, no únicamente bajo el influjo de una serie estímulos de orden emocional, pero negar la participación de los contrastes y las sensaciones en los fenómenos musicales experimentados por el hombre, le parece imposible. Sin embargo,

en siglos de experiencia el sistema de entonación se ha justificado a sí mismo, y sin duda posee propiedades inmanentes de formación.

Los conceptos inmanente-musicales de “atracción” y “tensión”, nos permiten como hipótesis una interpretación plenamente satisfactoria. La música es un arte de lo descubierto en el movimiento de las entonaciones. Ésta es primordialmente un arte motor, que consecuentemente se realiza en el tiempo. Pero el movimiento no es un objeto y no es una abstracción, sino es el descubrimiento hecho por el oído, de uno de los tipos de transformación de la energía realizada. Por eso en la música, es imposible no sentir las fases de mayor o menor predominio de la resistencia en su material generado. Cada uno de los sistemas entonativos que conforman la música de los diferentes pueblos y tribus, desde el momento en que ésta se fija en la conciencia de la masa de personas, transcurre una larga fase de formación. Una fase de adaptación y selección como sistema de relaciones perfectamente común, con su propiedad multívoca de escala o de cualquier otra fórmula. Esto se observa muy bien en la investigación de la música medieval, y en los procesos o etapas de formación de los modos europeos en los experimentos anteriores de cristalización de los fundamentos tonales, y en el constante reforzamiento de cadencias, etc. Pero todo esto se determinó, a fin de cuentas, en la realidad social que tuvo su desarrollo interno de constantes transformaciones y mutaciones.

Así como no existe el movimiento fuera de la superación a la resistencia del material, así las etapas traídas al sistema y cristalizadas, guardan en sí las huellas de todo el proceso, y cada sistema entonativo no pierde su expresividad, y vive hasta el momento en que aún el oído percibe estos momentos de superación de la resistencia del material. Cuando estos momentos se esfuman, — afirma Asaf'ev, — el sistema de entonación deja de “tocar al oído” y se convierte en un torrente sonoro completamente indiferente. Todas las correlaciones sonoras en éste se borran, y éste deja de tener, cualquiera que haya sido, su valor social. El oído se acostumbra a la interminable serie de repeticiones de las mismas fórmulas entonativas y deja

de reaccionar a éstas. En otras palabras, la adquisición de habilidades entonativas en una serie de generaciones poco a poco se enerva, y las asociaciones relacionadas con éstas y la semántica, descubren su naturaleza convencional. B. Asaf'ev trae como ejemplo la llamada *seconda pratica*,¹² que en el siglo XVII llegó a sustituir el estilo de Palestrina, y lo sustituyó no porque este estilo dijera su última palabra y no pudiera aún desarrollarse. Sino por que éste debió de estancarse, ya que se “enfriaron” los factores sociales que lo generaron.

Los fenómenos en el proceso de entonación se pueden caracterizar como la sensación de las diversas fuerzas de atracción y tensión, suscitadas por el dinamismo del movimiento sonoro, y por la necesidad de mayor o menor gasto de fuerzas que organizan a este movimiento, ya que el material de la música posee por un lado la flexibilidad, y por el otro, la capacidad de dispersión debido a su fluidez. El lapso de tiempo que toma la asimilación de nuevas correlaciones sonoras no es calculable.

«Se puede tomar aunque sea como ejemplo, una escala en el siglo XIX: desde su utilización en Glinka, Liszt y Dargomyžskij, hasta su amplia utilización en Debussy y los impresionistas, y después, su asimilación por la mayoría de los compositores hasta la completa saciedad, no pasó mucho tiempo. Para la conquista de las firmes terceras se necesitaron siglos, exactamente así como para la formación racional, que pareciera ser muy simple, del sistema de relaciones tonales. En su momento, la esfera del “tritono” apareció como una intensiva muestra de resistencia del material (en otras palabras: de dificultad en la entonación), y que aún ésta continúa hasta la fecha y es la relación más inestable en el sistema tonal europeo, el más brillante factor de formación por su dinámica y por su desequilibrio. Esto significa que es el más fuerte impulso hacia el movimiento.» [p. 205]

Asaf'ev afirma que por eso cada persona que compone en el sistema tonal

¹² Los términos *prima pratica* y *seconda pratica* surgieron durante la controversia entre Claudio Monteverde y G. Artusi a principios del siglo XVII, sobre el nuevo estilo de la composición y en particular, del tratamiento de la disonancia. Cfr. PALISCA, C.: «Prima pratica» Grove.

europeo, en su fase clásica, debe indispensablemente de sentir el “triton” como la más inestable correlación. Si éste no lo percibe significa que su oído, o ha salido de los límites de este sistema de relaciones, o no ha madurado en él. Cualquiera que no siente ya el significado del triton, el significado de la sensible, de la dominante, y de todas maneras quiere componer en éste y sólo en este sistema clásico tonal, puede llegar a ser un hábil y diestro ESTILISTA, el cual estará obligado a considerar todas las correlaciones propias del sistema dado, pero compositor, no lo será completamente, ya que la música exige una expresión verdadera. Por eso en la creación musical se percibe así de aguda y así de exacta cualquier INVENCIÓN ORIGINAL, la nueva entonación por primera vez encontrada, la nueva correlación sonora socialmente encontrada, y por eso es desagradable el epigonismo o la apropiación. La entonación por primera vez encontrada, y por primera vez superada la resistencia del material, es un descubrimiento del movimiento musical en la dirección dada, es el movimiento en el cual aún no domina la inercia y no se ha perdido el momento dinámico.

Más adelante comienza la asimilación de la entonación, y la adquisición de una nueva habilidad del medio circundante, en virtud de sus propiedades expresivas. Primero con resistencia, después con gusto. Finalmente la entonación entra en el consumo general, y después poco a poco se petrifica. En cada situación social dada y en las distintas capas de la población, se utiliza relativamente la popularidad de las distintas entonaciones; para una clase social éstas parecen o son un signo de mal gusto, y para otra, éstas aún son apenas si las primeras correlaciones sonoras asimiladas. Como ejemplo, Boris Asaf'ev cita el caso de las *častuški*:¹³

¹³ Género vocal-instrumental que consiste en breves coplas lírico-humorística rimada en dístico o en cuarteto. La *Častuška* es usualmente ejecutada con acompañamiento de acordeón o balalaika. La cristalización de la *častuška* como género específico, tiene lugar en la segunda mitad del siglo XIX, relacionado posiblemente con la propagación del acordeón en la ciudad (c. 1830-60). Cfr. ZEMTSOVSKY, I.: «Russian Federation 1. Russian. II Traditional music (iv) Chastushki» Grove.

«Tomemos nuevamente un sencillo ejemplo; al final del siglo XIX para la intelectualidad rusa sonaban como nuevas y frescas aquellas entonaciones de piezas que para el pueblo ya habían perdido su atractivo, y a causa de los cambios de la vida en el campo y desde el punto de vista del ciudadano, eran descartadas por “baratas”, eran cantos bajo la influencia de la música de la calle y la taberna. Por supuesto que en realidad esta situación era un poco más complicada, y las častuški, sustituyeron a otros cantos por ser una formación más orgánica. Pero la esencia del proceso, era la búsqueda del pueblo de aquellas nuevas entonaciones que correspondieran más con los cambios de las costumbres y al diferente tempo de vida, y que precisamente era el rechazo a las correlaciones sonoras acostumbradas, arcaicas, que ya habían perdido su expresividad.» [p. 206]

Así, tales conceptos como *fundamento, atracción, tensión, descarga, reducción y alargamiento*, están condicionados por propiedades objetivas y cualidades que se revelan en el movimiento musical, en su naturaleza dinámica, y no son en nada representaciones subjetivas. Estos y otros conceptos anteriormente citados, unifican consigo a todo el sistema de correlaciones tónico-dominante y a su estudio sobre los intervalos y su resolución, así como a los sistemas de entonación aún más anteriores y a todos aquellos que puedan surgir más adelante, ya que un movimiento musical “indiferente”, dinámicamente neutral es imposible. Su existencia significaría la victoria fantástica sobre el material, sobre las propiedades de los fenómenos acústicos y su transformación en una especie de materia neutral, que ya no provoque ninguna excitación ni reacción.

El concepto de entonación como intelección de las correlaciones sonoras en la misma sonoridad, presupone al condicionamiento social, su justificación. El oído es la medida de las cosas en la música. Para Asaf'ev no existe una arquitectónica abstracta de morfo-esquemas visuales. El melos es un elemento sustancial de la música y una importante esfera entonativa que avanza aún más. El melos unifica todo lo que tiene que ver con el proceso de formación de la música, con su fluidez y su extensión. Del melos nace la representación de la horizontal. Como esfera entonativa, este concepto

unifica resolutivamente a toda revelación de la horizontalidad; en la pieza extendida, en la melodía dancística medida, en las entonaciones de declamación, en el ornamento, en las voces secundarias, en el campo temático y del leitmotif, en la melodía italiana sinfónica y operística, es decir, aquello que primordialmente llamamos melodía. De esta manera la melodía resulta ser un caso particular de revelación del melos o simplemente es un término técnico. El melos es una propiedad no solamente del estilo melódico y polifónico. El melos penetra completamente al tejido sonoro. Asaf'ev explica:

«Algunas de las etapas del *Tristan* de Wagner, están en la esfera del melos en el plano armónico, porque la armonía homofónica se convierte aquí en una línea ininterrumpida, y la vertical se disuelve en este impetuoso torrente lineal. Y al contrario, existen muchas composiciones contrapuntísticas completamente desprovistas de melos, y que resultan ser una alternación de verticales aisladas sin un principio unificador del proceso de formación melódico. A éstas les es ajeno el avance del tejido sonoro, sobre la base del cambio horizontal de las distancias sonoras (los intervalos melódicos), y las medidas, condicionadas por el cambio ininterrumpido de este tejido.» [p. 207]

Para concluir su ensayo, Boris Asaf'ev analiza los conceptos de "melos" y "entonación" en la relación con la música de contenido metafórico. Cada época elabora en la creación operística, en la sinfónica, y en el romance una especie de suma de entonaciones "simbólicas" (complejos sonoros). Estas entonaciones surgen en constante consonancia con los modelos poéticos e ideas, o con sensaciones concretas (visuales, músculo-motriz), o con la expresión de afectos y diversos estados emocionales, es decir, en mutuo "acompañamiento". Así se forman extraordinariamente firmes asociaciones, no cediendo ante la semántica de sentido verbal. La imagen sonora es la entonación que ha recibido su significación de la imagen visual o de una sensación concreta, y provoca las representaciones concomitantes. Boris Asaf'ev cita varios ejemplos:

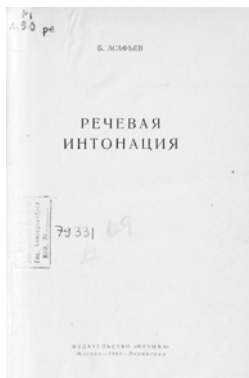
«...ya en la ópera veneciana, y después en la cantata y ópera francesa de los siglos XVII y XVIII, la ópera romántica y la música de programa del siglo XIX

testifican sobre el fenómeno señalado con total evidencia. Gluck, modificando la redacción italiana a su *Orfeo* en una nueva ópera para la escena francesa, debió no solamente de considerar las exigencias de otro idioma en relación a la parte vocal, sino también modificar algunas cosas en el tejido instrumental con el objetivo de lograr más riqueza de imágenes, consecuentes con algunas “estampas” figurativas de entonaciones acostumbradas para la tragedia lírica francesa de entonces. Algunas fórmulas figurativas wagnerianas (por ejemplo, el bosque, el fuego) se arraigaron en la música europea. Hubo en la música rusa fórmulas “comunes” o “estampas” del mar, ventiscas de invierno y otras, así como del Oriente, de España etc.» [pp. 207-208]

Generalmente a todos estos fenómenos se le adjudica una definición muy alejada a sus particularidades: la simbólica musical. El símbolo, o lo simbólico, son términos y epítetos que desvían al pensamiento de la realidad concreta. Por eso Asaf'ev considera que sería correcto definitivamente rechazar el concepto de “simbólica musical”, porque en el fenómeno descrito no hay nada simbólico. Mucho más cercana y correcta es para Asaf'ev la utilización del término de la lingüística semántica, que en todos los casos está en estrecha relación con la música a través de determinadas entonaciones metafóricas de la realidad circundante, y que pertenece a esta relación, como expresión plena de la interrelación real, al campo de la SEMÁNTICA MUSICAL. Para el estudio del contenido musical en el establecimiento de la relación entre el discurso verbal y la entonación musical, como correlaciones y como procesos de descubrimiento de la música, Asaf'ev considera que sería extremadamente valioso, y simplemente necesario, apoyarse en el estudio, el análisis y la sistematización de todo tipo de revelaciones de la semántica musical, ya que en la simbólica musical, nuevamente otra de las herencias de la estética formal, no existe el puente hacia la entonación musical y verbal viva, debido a lo abstracto de este término.

§

La entonación del habla



En 1925 Boris Asaf'ev también escribe *La entonación del habla*, como la segunda parte del proyecto sobre la entonación musical, titulada: *Fundamentos de la entonación musical*. Como ya hemos dicho al inicio del párrafo anterior, el proyecto nunca se realizó. Esta segunda parte se publica sólo cuarenta años después, en 1965, bajo la edición y prólogo de E. Orlova.¹⁴ La obra consiste de dos partes: la primera es el texto principal con ejemplos musicales; la segunda parte son los anexos, que ilustran detalladamente las tres fases de la entonación musical.

La importancia de la entonación oral en la formación musical, así como en el dominio de las sensaciones y las representaciones del oído musical, Boris Asaf'ev las ilustra citando dos fragmentos de las cartas de M. Musorgskij, dirigidas a N. A. Rimskij-Korsakov, y V. V. Stasov. El primer fragmento pertenece a la carta del 30 de julio de 1868, dirigida a Rimskij-Korsakov:

«"...Quiero decir, que si la expresión sonora del pensamiento humano y el sentimiento con el simple susurro es acertadamente reproducido en mi música, y esta es una reproducción músico-artística, entonces, lo tengo en el bolsillo... Vivamente — y así sucedió, pero el trabajo vivo resultó en que: cualquier habla que escucho, sea quien sea el que lo haya pronunciado (sin importar lo que dijera), — en mi cerebro se elabora la redacción musical de tal habla..." (A propósito de "Ženit'ba" *— de la carta a Rimskij-Korsakov del 30 de julio de 1868)»¹⁵

¹⁴ ASAF'EV, B.: *Rečevaja intonacija*. E. Orlova. ed., M. — L., «Muzyka» 1965.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 7. * *Ženit'ba* [La boda] Ópera de Musorgskij. Experimento de música dramática en prosa, consistente en un continuo recitativo en dos actos de la comedia de Nikolaj Vasil'evič Gogol. Cfr. TARUSKIN, R.: «Marriage [Zhenit'ba]» Grove. La carta de Musorgskij se publica en: MUSORFSKIJ, M.: *Pis'ma*. Moskva, «Muzyka» 1981, carta № 68, pp. 69-70.

La segunda cita, es un fragmento de la carta dirigida a V. V. Stasov:

«"...El trabajo sobre el habla humana lo he llevado hasta la realización del recitativo en la melodía (además de los movimientos dramáticos, *bien entendu*, cuando se puede llegar hasta la interjección). Quisiera nombrar esto una melodía consciente/justificada" (A propósito de "Chovanščina"* y "La Feria de Soročinec"** — de la carta a Stasov del 25 de diciembre de 1876)¹⁶» [Ibidem.]

Así, — nos dice Asaf'ev, — de esta manera la entonación discursiva da al compositor el material, íntimamente relacionado con la revelación de la vida psíquica. En este caso, sucede el proceso de separación del melos, o, como lo expresa B. Asaf'ev «la extracción del jugo melódico del habla viva» [Ibidem.]. Es por eso sumamente importante para la enseñanza del solfeo, indicar al alumno sobre la entonación oral y musical. Éstas son dos ramas de un solo torrente sonoro. De aquí surge naturalmente la necesidad en la observación de los matices e inflexiones del discurso humano, y de la línea y construcción melódica íntimamente relacionadas con la dinámica del torrente discursivo. Sin estas observaciones, — advierte Asaf'ev, — el solfeo se convierte en una memorización automática de las distancias y correlaciones sonoras, o en la reproducción mecánica de la melodía, ya que en los primeras etapas del desarrollo de la conciencia auditiva, no se hace nada para la comprensión de la diversidad de formas de revelación del melos. No es de sorprender que en la educación basada en el solfeo mecánico, el músico intérprete entone los diferentes contenidos estilísticos indistintamente iguales, y se desarrolle una especie de "tono neutral medio", una cierta expresión para todos los casos.

¹⁶ * *Chovanščina. Narodnaja muzykal'naja drama* [Drama musical del pueblo]. Ópera en cinco actos (seis escenas). Libreto del autor, compilado por V. V. Stasov sobre fuentes históricas de la sucesión al trono del zar Peter I.

***Soročinskaja Jarmarka* [La Feria de Soročinec]. Ópera inconclusa en tres actos. Libreto del autor sobre la obra homónima de N. Gogol' de su colección de historias, titulada: *Veladas en el caserío cercano a Dikan'ka* (i, 1831). Cfr. GOGOL', N: «Soročinskaja Jarmarka» en: *Izbrannyye proizvedenija*. t. 2, *Večera na chutore bliz Dikan'ki*. Leningrad, Lenizdat, 1968, pp. 12-38; Cfr. TARUSKIN, R.: «Khovanshchina»; y, «Fair at Sorochintsy, The [Soročinskaya yarmarka ('Sorochintsy Fair')]» Grove. La carta se publica en: MUSORGSKIJ, M. P.: *Pis'ma*. op. cit., carta № 227, pp. 191-192.

Para habituar al oído a valorar cualitativamente los intervalos (las distancias sonoras) en relación con la entonación del habla, tanto la ordinaria como la artística, es decir, la formada artísticamente en el discurso poético, la declamación y el teatro, es necesario, además de la observación, ejercitarse en la reproducción de los matices fundamentales de la entonación discursiva, y en la distinción entre éstos y los momentos que corresponden a la entonación musical. Por otra parte, — añade Asaf'ev, — es necesario llevar el oído a través de una paulatina aparición del dibujo musical, de la entonación oral como tal, hacia la síntesis de la palabra y el canto en los supremos modelos del discurso melódico, sobre todo Monteverdi, Gluck, Wagner, y Musorgskij. El mismo Musorgskij partió de la entonación oral rusa habitual y de la entonación poético-musical de la pieza popular. Monteverdi y Gluck partieron de la declamación teatral del estilo trágico presente en su época. R. Wagner en su dibujo melódico, realizó una compleja combinación de elementos popular-poéticos y de entonaciones musicales del folklore germano, con elementos poético-literarios de las declamaciones prosaicas de los románticos, y con el énfasis teatral de la “gran ópera”.

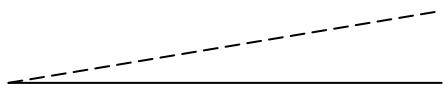
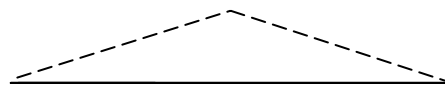
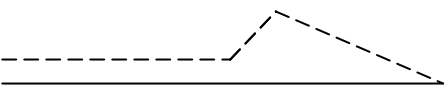
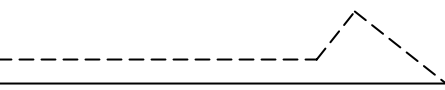

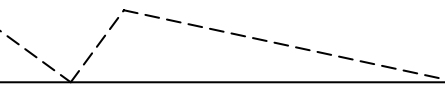
En la primera fase del trabajo de valoración cualitativa de los intervalos, en relación con la entonación oral, tanto la cotidiana como la estilizada en la declamación teatral y poética, debe de ocupar una posición dominante la observación sobre los matices básicos del discurso: los llamados; las preguntas; las afirmaciones; las admiraciones; las súplicas; la letanía, etc., etc. La observación debe dirigirse hacia la división de los elementos musicales esenciales en el dibujo, y hacia la dinámica de la entonación del habla. Éstos son enumerados por B. Asaf'ev como sigue:

- a) La línea sonora general de la entonación;
- b) La distribución de la fuerza sonora y el lugar del acento principal;
- c) El diapason y la distancia interna del volumen entonativo determinado;
- d) El tempo.

B. Asaf'ev realiza un breve análisis sobre la entonación en el idioma ruso en la formulación de la “pregunta”. La entonación interrogativa o inquisitiva.

«Por ejemplo, en la entonación inquisitiva generalmente domina la línea ascendente. Dependiendo del grado de excitación, esta línea se mueve con rupturas constantes o abruptas. El acento se localiza después de alguna carrera o breve “clavado”, después de lo cual la tensión de la voz puede no permanecer en la altura alcanzada. El punto más alto del ascenso aproximadamente es de un intervalo de quinta. En el curso de la carrera pueden suceder desviaciones graduales desde la línea fundamental del ascenso, y consecuentemente, también de intervalos menores a la quinta. Además, antes de alcanzar el punto más alto, la voz a veces va más abajo de la línea inicial y después hace un salto abrupto: el diapasón aumenta y más agudamente sobresale el acento y la cúspide.» [pp. 8-9]

Gráficamente esto lo ilustra Boris Asaf'ev de la siguiente manera. Si dibujamos una línea recta que designe la línea de entonación media neutral, y una línea punteada que designe al esquema de la entonación inquisitiva melódico-rítmica fundamental, esto se vería así:

<p>1. ¿Como puedo encontrar su casa?</p> 	<p>2a. ¿Como puedo encontrar su casa?</p> 
<p>2.b. ¿Como puedo encontrar su casa?</p> 	<p>3. ¿Como puedo encontrar su casa?</p> 
<p>4. ¿Como puedo encontrar su casa?</p> 	<p>5. ¿Como? yo debo encontrar su casa!</p> 

El tempo de la entonación interrogativa, — afirma Asaf'ev, — generalmente es una aceleración tensa en el arranque, después una “dilación” en el acento y un paso apresurado hacia el final. De vez en cuando el final se disuelve en el disminuyendo. En unión con la admiración, la entonación inquisitiva forma una especie de carrera intermitente. Un ejemplo de esto B. Asaf'ev lo ilustra

en varios pasajes de la ópera *El Convidado de Piedra* de Dargomyžskij, sobre la obra homónima de A. S. Puškin.¹⁷

En la frase de Don Juan: “¿Bromeas? ¿Pues quien me reconoce?”, presenta el siguiente aspecto.



En general, la observación sobre los medios de la entonación discursiva debe de compararse con las transformaciones musicales de los momentos similares.

Boris Asaf'ev cita una serie de ejemplos en distintas variantes de entonaciones interrogativas de *El Convidado de Piedra* y de *Rusalka* de Dargomyžskij.

Los ejemplos son citados de la edición misma de *Rečevaja Intonacija*:¹⁸

a) Acrecentamiento, que pasa a la perplejidad:



En el texto Don Juan pregunta: ¿Doña Ana de Solva? ¿Como? ¿La esposa del comendador asesinado no recuerdo por quien?

b) Pregunta-reflexión:



En el texto Don Carlos pregunta: ¿Así que tú lo amabas?

¹⁷ Cfr. PUŠKIN, A.: «Kamennyj gost'» en: *Izbrannye sočinenija v dvuch tomach*. t. II, Moskva, «Chudožestvennaja literatura», 1978, pp. 264-291. El poema de Puškin (1830), se basa en la obra de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, de 1630.

¹⁸ La cifra al final de cada ejemplo indica la página de la reducción al piano. (Los ejemplos son tomados de las siguientes ediciones: “Rusalka”. Muzgiz, M., 1960; “Kamennyj gost'”. Muzgiz, M., 1932) [N. del E.]

c) Pregunta curiosa (breve “deslice”):

Дон-Жуан 23
Так здесь по_хо_ро_ни_ли ко_ман_до_ра?

Лаура 74
От_ку_да ты? Дав_но ли здесь?

En el texto Don Juan pregunta: ¿Así que aquí está enterrado en comendador?

En el texto Laura pregunta: ¿De donde eres? ¿Hace mucho que estás aquí?

d) Pregunta curiosa (carrera interrumpida; sin final):

Дон-Жуан 24
И не_дур_на?..

Дон-Жуан 147
Вы вду_ше к не_му пи_та_е_те враж_ду?

En el texto Don Juan pregunta: Y ¿no esta mal?...Ud. ¿en su alma alimenta el odio hacia él?

e) Pregunta-invocación:

Дон-Жуан 6
Как ду_ма_ешь. у_знать ме_ня не_льзя?

Лепорелло 6
Да, Дон-Жу_ана му_ре_но при_знать!

En el texto Don Juan pregunta: ¿Crees que es imposible que lo sepa?

Leporello responde: Si, Don Juan, es difícil reconocerlo.

f) Pregunta neutral, como si (por cierto), en ésta no coincide el acento central del texto con el punto culminante melódico:

Гость 40
А чьи сло_ва, Ла_у_ра?

En el texto el invitado pregunta: ¿Y de quien son estas palabras, Laura?

g) Pregunta de admiración y perplejidad:

Донна Анна 98

Му? Что? Че _ го вы тре _ бу _ е _ те?

En el texto Doña Ana pregunta: ¿Entonces? ¿Que? ¿Que es lo que quiere?

h) Pregunta irónica:

Лаура 79

А ты, по ве _ са?

En el texto Laura pregunta: ¿Y tú, haragán?

Ironía con insolencia (descaro):

Дон-Жуан 148

Что, ес_ли б Дон-Жу _ а_на вы встре _ ти_ли?

En el texto Don Juan pregunta: ¿Que, si fuese Don Juan Usted le recibiría?

i) Pregunta de admiración, mezclada con desprecio:

Наташа 98

От _ ца! Ка _ кой ты мне о _ тец?
Да, бишь, за _ бы _ ла я

En el texto Nataša exclama y pregunta: Padre! ¿Que padre has sido para mí? Si pues, lo había olvidado.

En el ejemplo “e”, — nos dice Asaf’ev, — la tensión entonativa se intensifica, porque la pregunta de Don Juan, que termina la frase con el acento en la sensible, Leporello responde *si* en la tónica. Como si él tradujera la pregunta a la afirmación resuelta, pero en realidad en ese mismo instante se desvía, entonando evasivamente y alejándose hacia una nueva tonalidad. Este es uno de los muchos admirables ejemplos en Dargomyžskij. A continuación Boris

Asaf'ev cita más ejemplos del *Convidado de Piedra* de Dargomyžskij, como los momentos más expresivos de entonaciones afirmativas.

a) Exclamación (entusiasmo, admiración, horror, llamado, respuesta, orden, etc.):

Лепорелло 6

Та - ких, как он, та - ка - я безд - на!

En el texto Leporello exclama: Así como él, hay un montón!

Дон-Жуан 79

Нет, пос - ле пе - ре - го - во - рим!

En el texto Don Juan exclama: No, después hablamos!

Дон-Жуан 7

А впрочем, я ни - ко - го в Ма - дри - де не бо - юсь!

En el texto Don Juan exclama: Además, en Madrid a nadie le temo!

Дон-Жуан 18

О Ла - у - ра!

En el texto Don Juan exclama: Oh, Laura!

Лепорелло

И сла - ва бо - гу! Чем даль - ше, тем луч - ше. Всех бы их, раз -
врат - ни - ков, во - дин ме - шок да в во - ду!

En el texto Leporello exclama: Y gracias a Dios! Mientras más, mejor. A todos ustedes depravados, en un saco y al agua!

Лепорелло 120



О - хо - та вам шу - тить, и с кем!

En el texto Leporello exclama: Usted desea bromear, y con quien!


Дон - Жуан Лепорелло Дон - Жуан 120



Сту - пай же! Но... Сту - пай!

En el texto Don Juan exclama: Márchate pues! Pero... Véte!

Дон - Жуан 82 En el texto Don Juan exclama:
Todo es para bien...



Всё к луч - ше - му...

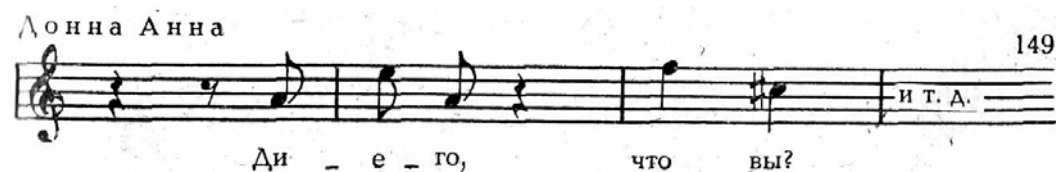
Дон - Жуан



Дон - на Ан - на, где твой кин - жал? Вот грудь мо - я!

En el texto Don Juan pregunta y exclama: Doña Ana, ¿donde está tu puñal?
He aquí mi pecho!

Донна Анна 149



Ди - е - го, что вы? и т. д.

En el texto Doña Ana pregunta: Diego, ¿que pasa?

b) Enumeración (letanía)

Лепорелло



Пер - вый сто - рож, ги - та - на, и - ли пья - ный му - зы - кант, иль свой же брат, на - халь - ный ка - ва - лер.

En el texto Leporello afirma: El primer guardia, gigante, o músico borracho, o mi hermano, insolente caballero.

Дон-Жуан

Что за лю-ди! Что за зем-ля!
А не-бо?.. Точ-но дым!

En el texto Don Juan exclama: Que gente! Que tierra! ¿Y el cielo? Es humo!

Дон-Жуан

Нра-ви-ли-ся мне гла-за-ми си-ни-ми, и
бе-лиз-но-ю, и скром-но-стью, а пу-ще-но-виз-но-ю.

En el texto Don Juan dice: Me gustan con ojos azules, y la blancura y la modestia, pero la novedad,

Лаура

Мне у-да-ва-лось се-го-дня каж-до-е дви-же-нье,
сло-во Я воль-но пре-да-ва-лась вдох-но-ве-нию.*

En el texto Laura dice: Hoy logré cada movimiento, es decir, yo libremente me entregaba a la inspiración.

c) Entonación de carácter narrativo (recuerdos, sueños):

Дон-Жуан

Чуа-ну-ю при-ят-ность я на-хо-дил
ве-е-пе-чаль-ном взо-ре и
в по-мерт-ве-лых губ-ках. Э-то стран-но

En el texto Don Juan dice: Maravilloso pasatiempo encontré, en su mirada triste y en los labios lívidos. Que extraño.

Лаура

Дон Кар_лос, пе_ре стань_те Вы не на
у_ли_це, вы у ме_ня! Из_воль_те вый_ти вон!

En el texto Laura exclama: Don Carlos, cese. Usted no está en la calle, está en mi casa! Tenga la amabilidad de retirarse!

Дон-Жуан *lento ad libit.*

Так, я не мо_нах... у
ва_ших ног про_ще_нья у_мо_ля_ю

En el texto Don Juan dice: Así que, yo no soy un monje... a sus pies le pido perdón.

Дон-Жуан

Я Дон-Жу_ан, я у_бил су_пру_га тво_е_го
и не жа_ле_ю о том. И нет рас_ка_я_нья во мне!

En el texto Don Juan dice: Soy Don Juan, el que ha matado a tu marido y no me arrepiento de ello. Y no tengo remordimientos!

Донна Анна

Где я? Где я?
Мне аур_но... аур_но...

En el texto Doña Ana pregunta: ¿Donde estoy? ¿Donde estoy? Me siento mal...mal...

Донна Анна 3

О - ставь ме_ня! Ты, ты
 мне враг! Ты от_нял у ме_
 _ня все, что я в жиз_ни...

154

En el texto Doña Ana exclama: Dejadme en paz! Tu, tu eres mi enemigo! Tu me has quitado todo lo que en mi vida...,

Наташа **Allegro**

По_стой! По_стой,
 те_бе ска_зать хо_те_ла Не по_мню
 Князь Наташа
 что При_по_мни. Для те_
 _бя на все го_то_ва... ах нет, не то!

81

En el texto Nataša exclama: Detente! Detente, te quería decir. No recuerdo que. — El Rey dice: Recuerda. — Nataša: Estoy dispuesta a todo por ti... ay no, no aquello!

Boris Asaf'ev afirma que en todos estos ejemplos, no se trata sólo de partes musicales o roles operísticos, sino de observar la expresividad de la música como un lenguaje psicológicamente flexible y fino.

Precisamente en la observación y comparación de las partículas producidas en los más leves momentos de la entonación músico-discursiva, debe de limitarse el estudio del solfeo en las primeras etapas. Posteriormente, es muy deseable continuar con los diálogos. En cuanto al plan de la asimilación en la entonación músico-discursiva, en la primera etapa del trabajo debe de diferenciarse poco a poco el dibujo melódico, y la dinámica del melos de la entonación puramente discursiva. Para esto B. Asaf'ev propone el siguiente plan de ejercicios:

«1. La entonación fuera del tono musical, pero en una determinada altura del habla: precisamente como “la lectura musical” o la reproducción del recitativo (Sprachgesang), sin llevarlo al tono, sino únicamente en el plano oral sobre un dibujo rítmico y altura determinada. [...]

2. La primera fase de la entonación musical formada aún por la palabra es la entonación sobre un solo tono (dichos, proverbios, llamadas, conjuros, etc.)

3. La siguiente fase de la entonación musical: es la formación de motivos cortos; la línea sonora se mantiene primordialmente sobre un tono eje, pero con relieves que aparecen el final y con acentos destacados, que se logran elevando la voz un momento (sobre la tercera) o hacia abajo del tono central (del eje entonativo). Además el acento puede moverse, pero puede también mantenerse sobre el tono central. El final sirve de límite a la frase (versos, estrofas, periodos melódicos) o locución conclusiva (estable melódico y rítmicamente) de la salmodia, es decir, del recitativo, de la lectura épica, y la rítmica que se forma a partir de las exigencias del texto. Se elaboran fórmulas características de ascenso y descenso de la voz en los tonos finales, y de esta manera los finales cambian su aspecto y carácter de acuerdo a los tipos de recitativos. Un rico material se presenta en la salmodia, cuyas formas se recomienda observar en el culto.

4. Una fase más compleja de la entonación musical es el lograr un diapasón más amplio, hacia arriba y hacia abajo, del eje melódico de los intervalos y grupetos a su alrededor de los tonos vecinos. El movimiento se amplía hasta la cuarta y la quinta, y el traslado del eje a otro tono hacia arriba o hacia abajo da la posibilidad de un diapasón aún más amplio. Pero aún no hay una línea melódica amplia, y el ritmo y la dinámica entonativa se subordinan totalmente

al texto, en gran medida siguiendo las sílabas, su medida y su altura. Solamente en los finales se esboza el dibujo melódico y surge el canto. Pero en general esto es aún el campo del recitativo.

5. La más importante esfera de los ejercicios entonativos, se forma en el paso a la melódica, que es el habituar al oído hacia los más característicos y frecuentes motivos que se encuentran.» [pp. 18-19]

En el primer punto, Boris Asaf'ev recomienda utilizar para este ejercicio, los diálogos de la ópera *El Convidado de Piedra* de Dargomižskij, o de *La Boda* de Musorgskij, así como *Blanca Nieves* de Rimskij-Korsakov, etc. Para el segundo punto, B. Asaf'ev señala que el estudiante en esta fase, debe ejercitarse sobre los ejemplos de entonaciones de un solo tono, que se encuentran en las óperas rusas. Por ejemplo en *Ruslan i Ljudmila* de Glinka; en *Blanca nieves*, o *La Noche de Navidad* de Rimskij-Korsakov.

El siguiente ejemplo citado para la primera fase de la entonación musical, es un fragmento de la ópera de M. Glinka *Ruslan i Ljudmila*. El encantamiento de Naina: "A Ljudmila le han raptado".

6
Н а и н а (декламируя)



Люд-ми-лу у-не-сем тай-ком, и Све-то-зар за по-дви-г твой от-даст те-бе е-е в су-пру-ги. Рус-ла-на я сма-ню вол-шеб-ством, в седь-мо-е цар-ство за-ве-лу, по-гиб-нет он без вес-ти!

Otro de los ejemplos para la primera fase de entonación musical, es el fragmento de la ópera de Rimskij-Korsakov, *La Noche de Navidad*. El encantamiento de Pacjuk: "Oscura agüita".

8
П а ц ю к



Фу, фу, фу, фу! Тем-на во-ди-ца во об-ла-ках не-бес, а из да-ле-ка ви-дит о-ко: ле-ти! сю-да ди-кань-ский бес.

Para el tercer punto del plan de ejercicios, B. Asaf'ev cita varios ejemplos de la segunda fase de la entonación musical, en los que aparece un motivo breve y repetitivo de dos notas sobre una sílaba, y de vez en cuando un ornamento. En esta fase la línea en su totalidad es determinada por la palabra. Ejemplo:

20 **Andantino**

Ай, на той го-ре ка-ли-на сто-ит. Ой лю-
ка-ли-не со-ло-вей си-дит, Ой лю-
ли, лю-ли, ка-ли-на сто-ит Как на
ли, лю-ли, со-ло-вей си-дит. Он клю-ет, клю-ет горь-ку,
я-го-ду, Ой лю-ли, лю-ли, горь-ку я-го-ду

En el cuarto punto del plan, Boris Asaf'ev señala que para esta fase de evolución del melos, se tienen modelos característicos en Musorgskij, sobre todo en los recitativos de Pimen (*Boris Godunov*). Estos recitativos se encuentran en la frontera entre las entonaciones épicas (de culto), y las habituales. Entre las entonaciones del severo recitativo medido de la salmodia, y el casi brotar del melos. Además, la influencia de los cantos y de algunos sencillos motivos corales, pertenece así mismo a esta fase del desarrollo melódico. B. Asaf'ev cita varios ejemplos para esta etapa de formación del melos, con pasos de cuarta y quinta y breves giros melódicos.

Entre éstos:

28 **Allegro**

(Ца-рев-на! Мы тво-и го-сти!
Ца-рив-но! Ми тво-ї го-сти!
Ла-до мо-е! Мы тво-и го-сти.)
Ла-до мо-є! Ми тво-ї го-сти.

En el quinto punto del plan, Boris Asaf'ev señala que el motivo, como el elemento entonativo constructivo de la melodía, forma al grupo de tonos unidos que constituyen la elocución melódica o el relieve. De la alternación de las correlaciones melódicas preferidas, se teje el hilo de la pieza. El

desenvolvimiento de la pieza, su carácter y su tipo, dependen de la interrelación y la contraposición, y ante todo, de las cualidades y particularidades que la organizan o que se encuentran en sus propios motivos. De esta manera, para asimilar el sentido del canto, la esencia del estilo cántico y la forma de los motivos a través de su entonación, es necesario habituar al oído hacia los giros-motivos más característicos.

La comprensión de las formas melódicas por medio del análisis cuantitativo arquitectónico (el recuento de compases formados de las frases y los periodos) para B. Asaf'ev es imposible, pues esto lleva únicamente hacia la mala costumbre de abstraer el movimiento vivo melódico, a un esquema espacial muerto, indiferente al material del que está hecho. La primera aproximación al proceso melódico y su forma en éste cristalizada, no debe de consistir en memorizar mecánicamente los intervalos arriba, abajo, y a diferentes distancias, sino en el canto de giros melódicos sistemáticamente seleccionados. Este es el único medio de educar el oído sobre la base de una música viva, y habituarlo hacia la entonación de complejas formaciones de piezas, y no solamente hacia la reproducción mecánica de los esquemas muertos.

El solfeo, — insiste Asaf'ev, — no debe ser un sistema de “entrenamiento” del oído. Éste debe llegar a ser un medio de suscitar la actividad vital del oído. En el primer año del solfeo, tanto los cantantes como los instrumentistas deben de entonar, ya que a través de ella el oído se enriquece en la importantísima experiencia de la respiración, y en su asimilación como factor de formación. Sin la plena comprensión del significado de la respiración, tanto el trabajo del compositor, como la técnica de dirección y el virtuosismo instrumental no serían un proceso orgánico vivo. Es mucho más importante sentir y comprender, con que se condiciona la longitud normal de una frase en la voz, en los instrumentos de aliento o en las cuerdas, y en el piano, que contar la cantidad de compases en los periodos. Incluso en las fórmulas dancísticas, sus posibilidades de realizar cualquier movimiento en un espacio limitado y en determinado tiempo es condicionado por la respiración. Así de

esta manera, de la entonación del habla comienza el camino hacia la comprensión del proceso del movimiento melódico, y hacia la energía dirigida, es decir, hacia la respiración, y de aquí hacia el estudio de la aparición del melos en la forma.

A continuación, Boris Asaf'ev analiza tres importantes momentos en la formación musical. Estos son: el *podgolosok* o la segunda voz; el ornamento; y el melos. El *podgolosok* o segunda voz, es un germen del canto que se ramifica del tronco fundamental. Si este tronco fundamental del canto no es lo suficientemente flexible e intenso, entonces el *podgolosok*, o segunda voz, sirve de soporte para el movimiento y refuerza la tensión de la línea melódica en el momento de sus quiebres, o para una mayor presencia de los elementos del modo. De aquí surge la impresión característica del canto con otras voces, como de un movimiento melódico tenso que crece y gira, floreciendo como si madurara, ya que la línea del canto se vuelve más jugosa cuando la segunda voz, de tiempo en tiempo, va en unísono con la voz fundamental. En este sentido, la segunda voz se convierte en una variante del canto fundamental.

El ornamento en esencia, es una descomposición o disminución de las longitudes más estables del canto en fracciones pequeñas, a condición de que las correlaciones básicas de la melodía dada permanezcan inalteradas, aunque su dibujo se complique o retuerce. Boris Asaf'ev cita este ejemplo:



Pero en relación hacia el canto que está íntimamente relacionado con la palabra, con el texto, el ornamento comienza en el momento en que una sílaba se estira en dos o más sonidos sobre un grupo de notas. Entonces en el texto aparece con el desarrollo constante del dibujo melódico, la exclamación. Por ejemplo las interjecciones: ah; eh; ay; si, parten el texto con el propósito de crear las posibilidades de crecimiento puramente musicales del canto. Estos ornamentos como desviaciones líricas o inserciones improvisadas en el

texto poético, son a menudo largas y de complicados bordados, sobre todo en las piezas prolongadas. Los ornamentos se distinguen en mayor o menor medida por su inestabilidad melódico-rítmica, por su carácter y su tipo. Algunos se calculan exactamente, y dividen el tiempo dado del compás métricamente medido. El ejemplo citado por Asaf'ev:



A este tipo de ornamentos pertenece la mayor parte de fórmulas figurativas, sobre todo en las variaciones clásicas.

De otro carácter son los ornamentos que oscilan el tiempo del compás o el fragmento melódico dado hasta el límite, cercano a la asimetría improvisativa, así como al canto que se encubre hasta casi ser irreconocible del dibujo inicial. Estos son ante todo el trino, y después el Schleifer, Anschlag, Forschlag, Nachschlag, etc. El ejemplo que cita Asaf'ev:



También el trémolo se puede enlistar en este segundo tipo de ornamento, cuando éste recibe un significado colorístico. Desde luego que la mayoría de estos ornamentos pertenecen a la música instrumental.

El melos (del griego μέλος — pieza, melodía, modo), — nos dice Asaf'ev, — es el elemento fundamental de la música, es su esencia que se comprende en la entonación de la sucesión de los tonos, encadenados mutuamente y que se mueven horizontalmente; desde el punto de partida hasta el momento del cierre de la línea melódica. En este movimiento son diferenciados los sonidos unificadores y los unidos. Los primeros forman el punto de apoyo al rededor del cual se agrupan los tonos restantes, que son atraídos hacia éste en mayor o menor medida de la correlación. De esta manera el sonido que tiene un significado de punto de apoyo en el sistema de unión de elementos, se convierte en el eje que los centraliza alrededor de sí mismo.

La evolución del melos, comenzando desde las culturas primitivas, testimonia sobre la diversidad de los sistemas de este tipo, cuyos elementos fueron constantemente en aumento. Pero es necesario recordar, — añade Asaf'ev, — que la organización de los elementos melódicos se basa no en su cantidad, sino en el grado de correlaciones entre éstos, es decir, una distinción de orden cualitativo. Esta distinción crea la sensación de la tensión melódica, es decir, la sensación de una necesidad de avanzar por el encadenamiento de los elementos sonoros dados. Esta sensación se condiciona tanto por la interrelación de los puntos de apoyo como por su posición. Por su posición relativa mutua, y como tónica melódica, que establece distintos tipos de relaciones entre los sonidos que constituyen el sistema dado.

Así, el sistema de correlaciones sonoras centralizadas de acuerdo al principio de agrupación de los elementos, alrededor de uno o varios puntos de apoyo o ejes, se llama modo. Cada uno de estos sistemas es un complejo cerrado, por cuanto que en todo el transcurso de la sonoridad, la cantidad de elementos y su posición relativa a su eje, permanece inalterada. Los cambios funcionales pueden ser de tres tipos:

1. El cambio del punto de apoyo a otro tono, con el traslado exacto de las correlaciones de elementos;
2. El cambio de cantidad de elementos sin el cambio de eje;
3. El cambio del punto de apoyo o eje, relacionado con el cambio de la correlación de elementos.

En el primer caso, sucede el cambio de orden tonal, lo que se llama una modulación. El segundo y tercer caso, llevan al cambio de un nuevo modo, formando una modulación modal. Por ejemplo, el cambio de punto de apoyo de *do* a *sol*, pero conservando la completa correlación funcionalmente idéntica al modo jónico, sólo con otro colorido. Aquel eje *do*, puede ser en un sistema de tonos enteros de seis sonidos en modo aumentado. Pero si se traslada el punto de apoyo de *do* a *sol*, y se cambia la correlación de sonidos de manera que en lugar de la correlación: 1:1: ½: 1:1.1: ½, resulte la correlación: 1: 1: ½: 1: 1: ½: 1, entonces surge un nuevo modo — el mixolidio.

El movimiento melódico fluye con constante avance de escalón en escalón, con saltos de un tono a otro, y en la alternación de saltos con movimientos constantes, resbalando (glissando). En el proceso del movimiento se observan dos fases fundamentales, que son: el giro alrededor de un eje, o alrededor del punto de apoyo, y la tendencia a alejarse de la tónica a la mayor distancia posible, pero no tanto para salir de la esfera de la sensación de ésta. El alejamiento provoca la reacción contraria, que es regresar al tono fundamental, y esta reacción cada vez es más fuerte mientras se aleje del tono. Es común que el proceso del avance melódico se desenvuelva en el plano de la interrelación, e incluso en la lucha de dos puntos de apoyo, de los cuales uno de los dos ocupa la posición dominante.

La melodía en la creación popular se distingue fundamentalmente por el regreso periódico hacia la tónica. De tal manera que la distancia entre el impulso del punto fundamental, y la atracción hacia este no es grande. B. Asaf'ev afirma que literalmente la melodía "tiene miedo" de dejar la tónica, de perder el apoyo. Este "miedo" se explica en primer lugar, porque la creación popular como "creación de tradición oral" vive y se desenvuelve en la memoria, y no en la notación, es decir, fijada en la escritura. Por eso la línea de la melodía no puede avanzar de otra manera, que no sea por los frecuentes impulsos desde los sonidos tomados como fundamentales, o de otra manera se disolvería en una diversidad de entonaciones irracionales en las escalas naturales. En segundo lugar, la melodía de la pieza popular, privada del acompañamiento armónico, no alcanza a formar grandes distancia de tónica a tónica, ya que las posibilidades mismas del avance melódico se basan en la respiración, sobre su reserva de aire y sobre su intensidad. Esto por supuesto en las melodías sin modulaciones, es decir, sin cambios de un punto de apoyo por otro. Por eso la línea melódica de la pieza popular, generalmente es de dos tipos fundamentales:

1. De un torrente sonoro en forma de olas con cambios atenuados de sonido a sonido. Además la línea de ascenso desde el punto de apoyo o eje melódico, y la línea de descenso, son idénticamente flexibles y oleadas.

2. La línea tiene un aspecto roto de línea angulada con abruptos dobles, ante los ascensos y descensos desde el eje y de regreso.

En cuanto a la tendencia en las líneas melódicas, a pesar de su infinita variedad constructiva, es posible localizar una serie de fórmulas características del movimiento. Estas son únicamente una orientación, en las cuales se habitúa al oído hacia la libre comprensión de la música en su estado natural de torrente sonoro, y no en su abstracción del material, cuando los esquemas constructivos son lo principal, y lo que los llena, que es el propio sonido, son como un fenómeno secundario.

La música contemporánea, — nos dice Asaf'ev, — hace mucho que se separó de la armonía estática. Ahora, el oído debe ante todo de pescar la lógica del movimiento y su dirección entre los complejos tejidos lineales y “nudos”, entre el ininterrumpido movimiento del tejido armónico, y no la construcción de cada correlación aislada.

En la base de la construcción de correlaciones aisladas, Boris Asaf'ev considera se encuentra la constante atracción hacia el bajo, herencia del siglo XVIII. Hacia las premisas racionales deductivas, construidas sobre las leyes “eternas” e inmutables de la conducción de voces en base al bajo-general. Reglas que fueron constantemente negadas por Bach, y genialmente desmentidas por Beethoven. Boris Asaf'ev insiste en que la razón es siempre un fenómeno *post factum*, que todo lo explica y generaliza. Así siempre ha sido. La psicología moderna justamente califica al intelecto como una herramienta de la pasión, y demuestra que a pesar de la vieja tradición, al principio no fue la palabra, sino el hecho, tras el cual llegó la palabra como símbolo del hecho, “y solo entonces finalmente apareció el pensamiento sobre el hecho”.¹⁹

¹⁹ Boris Asaf'ev hace una breve cita de la traducción al ruso de la obra de L. Jamson. *Očerki psichologii*. pod red. prof. P. P. Blonskogo. Gosizdat, M., 1924, p. 97.

CAPÍTULO V

AL INICIO DE LA SEGUNDA DÉCADA REVOLUCIONARIA

El Libro Sobre Stravinskij



Boris Asaf'ev publica en 1929, *Kniga o Stravinskom*. Obra dedicada a uno de los más grandes y versátiles compositores del siglo XX. Para 1929 se habían escrito ya varios libros y artículos críticos sobre Stravinskij, pero como ensayo analítico, el *Libro sobre Stravinskij* fue el primer estudio en su tipo. De los primeros artículos sobre el compositor y su obra, se encuentra el de M. Calvocoressi, titulado: *A Russian Composer of To-Day: Igor Stravinsky*, escrito en 1911 en la revista *The Musical Times*. En 1916, C. Stanley Wise escribe *Impressions of Igor Strawinsky* en la revista *The Musical Quarterly*. El director de orquesta E. Anserment, escribe en 1921 *L'oeuvre d'Igor Strawinsky*. J. Cocteau escribe en la *Revue de Musicologie* el artículo, *Stravinsky dernière heure* (1923). B. de Schloezer escribe varias obras sobre Stravinskij: *Igor Stravinsky* (1923); *Sur Strawinsky* (1928-29); «Igor Stravinsky and Serge Prokofjeff» (*Melos*, 1924-25); y el libro *Igor Stravinsky* (París, 1929). A. Casella escribe en 1926 su libro *Igor Strawinski*, y al año siguiente L. Sabaneev, dedica un capítulo a Stravinskij en su libro, *Modern Russian Composers* (New York, 1927). Arthur Lourié, otro de los compositores rusos exiliados, escribe *Muzyka Stravinskogo* (*Věrsty*, 1926), y *Neogothic and Neoclassic* (MM, 1927-28).¹

En 1914, el mismo B. Asaf'ev había ya escrito en su serie de artículos *El carrillón de Petrograd* de la revista *Muzyka*,² un artículo sobre la obra de Stravinskij. En 1917 escribe para *El contemporáneo musical*, su reseña del

¹ Cfr. WALSH, S.: «Stravinsky, Igor» Grove.

² Cfr. [ASAF'EV, 1914f] pp. 616-622. (v. *supra*, cap. I, *El inicio de la crítica musical*, n. 29)

concierto del 14 de enero en S-Peterburg, sobre el ballet *Petruška* de Stravinskij, la segunda sinfonía de Mjaskovskij, y el primer concierto para piano de Prokof'ev. B. Asaf'ev describe en su artículo a estos compositores, como la célebre "trinidad" de la música contemporánea rusa.

«No reconocerlo [...] significaría dar la espalda a la vida contemporánea, a aquellas formas en las cuales ésta se desborda, a los caracteres constituidos bajo su influencia, en una palabra, a toda la interrelación de causas y efectos, como producto de los cuales resulta, desde el punto de vista del esteticismo puro y del academismo garantizado, lo bárbaro (y en esto ellos coinciden) de la obra de S. Prokof'ev, la lírica terrible de Mjaskovskij con su constante aspiración hacia el reconocimiento de sí mismo — y, finalmente, la aguda atracción de Stravinskij hacia la más refinada materialización del sonido.»³

Al parecer, estos juicios fueron el motivo de la confrontación de B. Asaf'ev con el editor de *El contemporáneo musical*, Andrej N. Rimskij-Korsakov. El artículo no se publicó (v. *supra*, cap. I, n. 45). Ese mismo año, en la colección de artículos *Melos. Knigi o muzyke*, B. Asaf'ev escribe sobre el ballet *Petruška* de Stravinskij, en su artículo titulado: *Superación y Tentaciones*.

«El alma queda atrapada por la frescura del viento helado con sus copos de nieve picantes, y el reflejo de la luz solar reflejada en la nieve que ciega los ojos. Así quiero expresar mi constante impresión de esta música. [...] Todo corre, aspira, se agita, salpica de alegría y risas, es joven y sano. No es de extrañar que la música de "Petruška" sorprendiera inesperadamente a los amigos de Stravinskij, indignara a Ljadov, y señalara e hiciera de Stravinskij al autor de la primera obra de la música rusa, que descubrió la esencia de lo contemporáneo ruso, con su ansia de salir del impasse bizantino-eslavófilo ya muerto, hacia la amplitud de la realidad europea.»⁴

En 1919, B. Asaf'ev escribe nuevamente sobre *Petruška* de Stravinskij, para el programa de los conciertos sinfónicos de la Filarmonía de Petrograd del 17 y

³ Copia de algunos fragmento del borrador de este artículo inédito de Asaf'ev, fechado el 25 de enero de 1917, se encuentra en el archivo personal de R. I. Gruber en Moscú. Citado en: [ORLOVA, 1964] p. 42.

⁴ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Soblazny i preodolenja» op. cit., p. 24. (v. *supra*, cap. II)

24 de septiembre de ese año. En éste, Asaf'ev hace una valoración de las nuevas condiciones creativas (en el extranjero) de Stravinskij, y expresa su preocupación por el destino creativo del compositor.

«...desde 1914 no se sabe que ha sido y en que se ha desarrollado la música de Stravinskij. Quien sabe si el alma espontánea rusa del compositor soportará la aguda tentación de la refinada música francesa, bajo la que él se encuentra, y si *hasta entonces* no se ha dejado seducir, será porque es un maestro acabado del “moderno” arte musical de occidente, o porque en Rusia hace ya mucho que se cantan nuevas piezas, *aún más contemporáneas*, que ven hacia adelante y a lo lejos.»⁵



El *Libro sobre Stravinskij* se inició en 1924. En la primavera de 1926 la obra quedó concluida. El prólogo fue escrito tres años más tarde para su publicación. Por su composición, el *Libro sobre Stravinskij* continúa la línea de los *Estudios Sinfónicos*. Cada capítulo del libro se dedica a una obra de Stravinskij. El tema central del *Libro sobre Stravinskij*, lo ocupa el proceso de formación de las estructuras musicales. El concepto de Asaf'ev sobre la forma musical como un proceso, se encuentra ya en la base del análisis de las obras en este libro. Un lugar importante en el estudio de la obra de Stravinskij, lo ocupa la cuestión del nacionalismo ruso en su música. Definiendo el lugar que ocupa Stravinskij en la historia de la música rusa, Asaf'ev lo describe como el compositor que «...habiendo surgido de la escuela de Rimskij-Korsakov, Stravinskij en *Petruška*, y sobre todo en *Besna sojaščennaja*, viró hacia un nuevo camino y como consecuencia, cambió su lenguaje»⁶

Boris Asaf'ev analiza en el *Libro sobre Stravinskij*, toda su obra hasta entonces escrita. Desde sus primeras obras de 1905-07, hasta los ballet(s) de los años 1926–1928. En la introducción de la obra, B. Asaf'ev describe y define la

⁵ Ídem. «A. K. Ljadov. Igor' Stravinskij» *Prilozhenie k programme simfoničeskich koncertov 17 i 24. IX 1919*. Pg., Muzo NKP, 7 str. (ahora en: [Asaf'ev, 1922d/ 1970] p. 230)

⁶ Ídem. *Kniga o Stravisnkom*. Leningrad, Triton, 1929, p. 216.

figura de I. Stravinskij. La obra inicia diciendo: «Escribo este libro sobre Stravinskij, como el gran y extraordinario fenómeno en la música europea de la primera mitad del siglo XX.»⁷ Fenómeno por el cual B. Asaf'ev sentía un enorme interés. Precisamente como fenómeno, y no como una valoración formal de las obras. Las ideas o los puntos de vista de la persona de Stravinskij, se encontraban fuera del objeto de análisis de la obra. A Boris Asaf'ev no le interesa como vivía y trabajaba el compositor. Únicamente lo que creaba, y sólo lo relacionado con la experiencia creativa del músico contemporáneo con su época. B. Asaf'ev toma la música y escribe sobre ésta, sin el objeto de polemizar, o celebrar la grandeza de la obra de Stravinskij. Tampoco para rechazar cualquier otra música, ni ofender a nadie más. Sólo establecer los principios y las etapas del desarrollo de su pensamiento musical. La comprensión del desarrollo histórico de su música, y la valoración de los hechos en este desarrollo.

B. Asaf'ev comienza la caracterización de la obra de Stravinskij afirmando:

«La obra de Stravinskij ilustra mucho, ya que ésta es universal. Stravinskij es un representante de la cultura musical urbanística europea, un valiente constructor y un gran maestro con conocimiento de su oficio. En él no se encuentra la huella del diletantismo emocional, ni el erótico individualismo filosófico, como tampoco el academicismo abstracto-escolástico. Pero al mismo tiempo la música de Stravinskij, en la exacta expresión de Alfredo Casella, fue para la nueva generación de músicos europeos, un “faro deslumbrante que disolvió las tinieblas del camino”, y se encuentra unida hasta la profundidad del alma con el melos ruso, con el pueblo, con el arte de la canción campesina, y con el arte vocal e instrumental.» [p. 6]

B. Asaf'ev afirma que Stravinskij se llevó consigo a la entonación, y a los principios de morfo-formación de la música rusa de tradición oral, a occidente. Poco a poco Stravinskij extrajo de sí, todo aquel revuelo de costumbres rusas.

⁷ *Ibíd.*, p. 3.

«Desde 1910 (año de la escenificación de “Žar-Pticy” [L’oiseau de feu.]) es valorado por sus cualidades en París y rechazado por el teatro de la Rusia del pasado, ya que hasta la revolución, ninguno de los ballet de Stravinskij aquí fueron interpretados, y Stravinskij llegó a ser para Europa, y en particular, para Francia, lo que fue para ésta Lully, Gluck y Cherubini, grandes compositores universales. Para nosotros los rusos en cambio, Stravinskij hace mucho que dejó de ser concretamente una personalidad conocida, pero su obra fue y quedó como un fenómeno notable.» [pp. 6-7]

B. Asaf’ev afirma que apartarse de Stravinskij, significaría musicalmente regresar a la Rusia del siglo XVII. Stravinskij superó a todas las influencias extranjeras y a todos los consejos colegiales locales. Muy pronto se liberó de Debussy y del impresionismo. Y fácilmente desató los lazos que lo ataban con el esteticismo y el academicismo de S-Peterburg, que convertían a un buen libro de armonía, en un “símbolo de fe”. Además, Stravinskij asimiló el arte popular ruso, no como un hábil estilista que sabe esconder las citas. Tampoco como un etnógrafo que no sabe asimilar el material y convertirlo al plano artístico, sino como un maestro de su discurso natal.

«En este sentido, Stravinskij llegó a ser el Puškin de la música rusa. [...] Si, ¿y solamente en este sentido? El universalismo de Stravinskij en su capacidad para transformar cualquier material, en su claro pensamiento, privado por cierto de organicidad lógica, en su sobria erótica ironizante, y finalmente, en su jugoso y sano sentido de lo grotesco, más allá de Gogol y Dostoevskij — todas estas cualidades se acercan a Puškin.» [p. 8]

La música de Stravinskij está condicionada por el tiempo y el ritmo de la época. El ritmo de nuestro tiempo; el ritmo del trabajo; el ritmo de las máquinas; y a la vez el ritmo del cine. De éste no hay escapatoria. El academicismo, el romanticismo, el clasicismo y el emocionalismo. Todos los “ismos”, incluyendo el modernismo, han caído bajo su hipnosis.

«De aquí surge en Stravinskij la predilección hacia la materialización de los estados festivos, y debido a esto, su instrumentalismo proviene en mucho del movimiento de la gente y de las danzas, así como también de los ritmos de los instrumentos de percusión y de las entonaciones relacionadas con la aparición de la multitud compartida.» [p. 9]

B. Asaf'ev señala que la relación del compositor contemporáneo hacia el material musical ha cambiado. El material se selecciona y se organiza de tal manera que en éste se revele todo lo esencial y lo característico. Se refuerza el inicio rítmico-constructivo como principio organizador, y la evolución de las entonaciones percutidas son un factor dinámico de la atención. Los morfo-esquemas deductivos y racionales son sometidos a prueba en relación a su flexibilidad. Lo importante es el pensamiento y no la forma en la cual éste se vierte. Es por eso que Asaf'ev afirma, «...no es posible escribir música, imitando “la experiencia de los grandes”, es decir, finalmente a los esquemas ya muertos» [*Ibídem*]. La regularidad métrica como reminiscencia del yugo poético en la música, pierde su papel protagónico, y el ritmo es ahora el fundamento de la música. Pero el ritmo fuera de la entonación, es un ritmo abstracto.

«El concepto de “entonación” lo empleo frecuentemente, y por eso convengo que lo entiendo como toda una unidad sonora, realizada en determinadas correlaciones y escuchado en la música, es decir, la misma revelación y maneras de “aparecer” de la música al oído humano. Entonar significa permanecer en un determinado sistema de correlaciones sonoras.» [p. 10]

Asaf'ev afirma que la esfera entonativa en Stravinskij es muy amplia. Ésta abarca tanto al melos popular ruso (del campo), como a la melódica de la ciudad rusa, formando una capa básica al rededor de la cual posteriormente se incrusta la europea. El melos ruso es el discurso vivo de Stravinskij. Este es su lenguaje, y no su material, del cual se toman las citas. Como representante de la cultura urbanística europea, Stravinskij no se ocupa del populismo romántico, que ha superado en esta etapa de la gran influencia de Musorgskij. De aquí surge un importante hecho:

«...la esfera entonativa de Stravinskij, ante su fuerte influjo sobre toda la cultura musical europea, se convierte en un lenguaje musical europeo comunitario y lo relaciona con el melos ruso, el cual de esta manera, deja de ser para Europa un monstruo exótico, y se convierte en un complejo orgánico en desarrollo de entonaciones musicales.» [p. 11]

Así como Stravinskij superó la influencia de Rimskij-Korsakov, así mismo

supero posteriormente la influencia de Debussy. Su pensamiento creó una técnica flexible, y por eso ésta no es una repetición mecánica de los métodos rutinarios. La técnica es finalmente saber hacer lo que se quiere. Pero toda voluntad tiene su paciencia. Es necesario lograr a través de la experiencia de la propia expresividad. Pero esta expresividad por sí misma se revela en el arte dentro de límites formales. El material mismo que utiliza el compositor, representa en sí un complejo tejido de elementos sonoros o sistema de relaciones sonoras, que se han formado de un largo proceso de selección entre las ilimitadas esferas de los fenómenos acústicos.

«Cualquier música que se elija, es siempre un sistema entonativo, y en su asimilación siempre está presente el momento intelectual: ésta se comprende a través de la forma. La forma en la música no significa para nada un esquema abstracto, en el cual se “vierte” el material, como el vino en un embudo. La forma es el resultado de un complejo proceso de cristalización en nuestra conciencia del tejido de elementos sonoros. La forma se determina con las propiedades mismas del material, y la selección y distribución que componen los ingredientes de la obra, pertenecen a la idea organizativa del compositor. A fin de cuentas, la forma representa la expresión concreta del pensamiento del compositor. [...] ¿Se elimina con esto el momento emocional, aquello que constituye el “contenido” de la música? Por supuesto que no. Se elimina sólo la abrupta contraposición entre el contenido y la forma. La forma no es para nada la colección de recetas y artificios técnicos. Afirmar esto, significa simplemente negar la evolución orgánica de la música y su significado como arte, regresar a las concepciones ingenuas sobre la libre inspiración emocional, limitada por las “reglas”» [pp. 17-18]

B. Asaf'ev concluye su introducción afirmando que el aspecto formal de la música, no representa únicamente la esfera puramente técnica. Tampoco es una construcción estética estéril, sino el resultado del progreso del pensamiento musical que condiciona tras de sí, las nuevas posibilidades de expresión. El intelectualismo puede predominar en una época determinada, y éste conduce a la aparición del refinamiento técnico. Todo esto conlleva, en convicción de Asaf'ev, a la involución musical y a la denigración de la

música como fenómeno.

El objetivo de esta obra, es la descripción del proceso de formación que constituye la creación de Stravinskij. Esta descripción se realiza en base a la observación de su tejido sonoro, siempre entendido como un pensamiento audible en el movimiento, y en la constante entonación de los elementos que se entretejen mutuamente. Las conclusiones de B. Asaf'ev, surgen de la comparación entre la experiencia creativa de Stravinskij, y la experiencia humana pasada y contemporánea, es decir, con la evolución de la cultura musical. En otras palabras, la creación de Stravinskij es vista como un fenómeno condicionado por la evolución del pensamiento musical.

El primer capítulo, titulado: *Rannij Stravinskij [El primer Stravinskij]*, está dedicado a las primeras obras del compositor escritas entre 1907-08: la sinfonía *Es-dur* op. 1, dirigida por F. Blumenfeld el 4 de febrero de 1908 en Sankt-Peterburg; la suite de canciones *Favn i Pastuška (Faune et bergère)* op. 2; *Fantastičeskij scherzo (Scherzo fantastique)* op. 3, estrenado por A. Ziloti el 6 de febrero de 1909 en Sankt-Peterburg, [en 1917, este mismo scherzo es transformado en el ballet *Pčely (Les Abeilles)*]; *Fejerverk (Feu d'artifice)* op. 4; *Pogrebal'noj pesne, [in memorian]* op. 5, dedicado a la memoria de N. A. Rimskij-Korsakov; 4 *Etudes* para piano op. 7; las piezas vocales, *Un grand sommeil noir* y *La lune blanche*; el ballet cuento en dos escenas *Žar Ptica (L'oiseau de feu)*, estrenado en París en junio de 1910 por la compañía de ballet de S. Djagilev, y coreografía de M. Fokine; finalmente, el ballet-burlesque en cuatro escenas *Petruška*, representado en junio de 1911 en París por Djagilev.

El segundo capítulo está dedicado a *Vesna Svjažčennaja. Kartini jazyčeskoj Rusi [La consagración de la primavera. Cuadros de la Rusia pagana]*, ballet en dos actos. Primer acto: *Poceluj zemli [El beso de la tierra]*; y segundo: *Velikaja žertva [La gran ofrenda]*. El ballet fue compuesto entre 1912-13, y estrenado el 29 de mayo de 1913 en París, por la compañía de S. Djagilev.

El tercer capítulo analiza la obra *Solovej (Le rossignol)*. Cuento lírico en tres actos con libreto de S. Mitusov, sobre un cuento de H. C. Andersen. La obra fue compuesta entre 1908 y 1914, y estrena en la Opera de París el 26 de

mayo de 1914.

El cuarto capítulo está dedicado a los años de 1913 a 1917, periodo que dedicó Stravinskij a pequeñas piezas vocales e instrumentales: *Tri pesenki iz vozpominanijach žunošeskich godov: Soročen'ka, Vorona, y Čičer-Jačer* [Tres pequeñas piezas de mis recuerdos de juventud: La urraca, el cuervo, y chova] (1913); *Pribautki*, cuatro piezas para voz y ocho instrumentos, *Kornilo, Nataška, Polkovnik* [El coronel], *Starec i zajac* [El viejo y la liebre] (1914); *Košáč'i kolybel'nye pesni: Spi kot, Kot na peči, Baj-baj, U kota kota (Berceuses du chat)* [Canciones de cuna gatunas: Duerme gato; El gato sobre la estufa; Bay bay; El gato, gato tiene], para voz femenina y tres clarinetes (1915-16); *Tri istorii dlja detej* [Tres historias para niños] para voz y piano (1917); *Četyre russkich pesnjach: Selezen' (Chorovodnaja), Zapevnaja, Podbljudnaja, Sektantskaja (Quatre chants russes)* [Cuatro piezas rusas: El pato (Coro); Canto solo; Canto de sobre mesa; Canto sectario] (1918-19); Tres piezas para cuarteto de cuerdas (1914); *Trois pièces faciles* a cuatro manos, *Marche, Valse y Polka* (1914-15); *Cinq pièces faciles* para piano a cuatro manos, *Andante, espagnola, Balalaika, Napolitana y Galop* (1917).

El quinto capítulo lo dedica a la obra *Bajka. Pro lisu, petucha da barana* [Fábula de la zorra, el gallo, el gato y el chivo], representación burlesca con canciones y danzas sobre texto de A. N. Afanas'ev. La obra fue compuesta en 1917, y representada en la Opera de París el 18 de mayo de 1922.

En el sexto capítulo B. Asaf'ev analiza las escenas coreográficas rusas con canciones y música, titulada *Svadebka (Les noces)*. Obra en dos actos y cuatro escenas sobre tradiciones rusas. Texto de P. V. Kireevskij. Compuesta entre 1917-23 y estrenada en París el 13 de junio de 1923. Primer Acto: *Kosa* [La trenza]; *U ženicha* [El novio]; *Provody nevesty* [La entrega de la novia]. Segundo Acto: *Krasnyj stol* [El banquete].

El séptimo capítulo se titula *Cennost' Tvorčestva Stravinskogo* [El valor de la creación de Stravinskij], en donde se analiza la evolución del lenguaje en la obra de Stravinskij, y se define su estética. Asaf'ev escribe: «Stravinskij sacó a la música rusa del callejón sin salida “de la escuela técnica de composición”,

y llevó la creación musical a la esfera del pensamiento» [p. 217]

El octavo capítulo está dedicado al análisis de *Skaska o beglom soldate i čorte* [Cuento sobre un soldado prófugo y el diablo]. Obra leída, tocada y danzada en dos partes. Primera parte. *Introducción: La marcha del soldado; Música de la primera escena: (A la orilla de un riachuelo un soldado descansa tocando el violín); Música de la segunda escena; Música de la tercera escena (Breve variante del "violín del soldado")*. Segunda Parte. *Introducción (Variante de la primera marcha del soldado); Pequeño concierto; Tango; Vals; Ragtime; La danza del diablo*.

En el noveno capítulo B. Asaf'ev analiza la obra *Pulcinella*, ballet con cantos sobre temas de D. Gallo, Pergolesi y otros compositores italianos. Compuesta entre 1919-20 y representada en la Opera de París el 15 de mayo de 1920. La obra se describe como el retorno de Stravinskij a los métodos constructivos y entonativos del siglo XVII, y primera mitad del XVIII.

En el décimo capítulo Boris Asaf'ev analiza la *Opera-bouffe Mavra*. Ópera en un acto con libreto de B. Kochno, sobre la obra de A. Puškin, *La casita en Kolomna*.⁸ Obra compuesta en 1922 y representada el 3 de junio de 1922 en la Opera de París. La obra está dedicada a la memoria de Puškin, Glinka y Čajkovskij. Asaf'ev afirma que precisamente los personajes a quienes está dedicada la obra, determinan el carácter y el estilo de la misma.

El onceavo capítulo B. Asaf'ev lo dedica al nuevo estilo instrumental de I. Stravinskij. Ante todo las obras de concierto y virtuosismo instrumental que siguieron a la Historia del soldado: *Ragtime*, para once instrumentos (1917-18); *Piano Rag-Music*, pieza de concierto para piano solo (1919); *Tres piezas*, para clarinete solo (1919); La sinfonía para instrumentos de aliento a la memoria de Claude Debussy (1920); *Les cinq doigts*, ocho piezas ligeras para piano solo (1921); *Concertino*, para cuarteto de cuerdas (1920); *Octet*, para instrumentos de viento (1923); Concierto para piano y orquesta (1923-1924); Sonata para piano solo (1924); Serenata para piano (1925); y *Suite concertante del vals Pulcinella* para violín y piano (1925).

⁸ Cfr. PUŠKIN, A. S.: «Domik v Kolomne» en: [PUŠKIN, 1978a] pp. 581-591.

El último capítulo, escrito en 1929, es un estudio de la obra *Car Edip (Oedipus rex)*, ópera-oratorio en dos actos con libreto de J. Cocteau, sobre la obra homónima de Sófocles. Compuesta entre 1926-27, la obra se estrenó el 30 de mayo de 1927 en París, dirigida por el mismo Stravinskij. En este último capítulo también se analizan los ballet(s) escritos hacia el final de 1928: *Apollon Musagète*, ballet en dos escenas estrenado el 27 de abril de 1928, en la Librería del Congreso en Washington; y *Poceluj fei (Le baiser de la fée)*, ballet alegórico en cuatro escenas sobre un cuento de H. C. Andersen, sobre temas y piezas de P. I. Čajkovskij. La obra también fue dirigida en el estreno por el mismo Stravinskij, el 27 de noviembre de 1928.

En el prólogo del *Libro Sobre Stravinskij*, escrito el 1 de julio de 1929, se describe el proceso de creación del mismo libro.

«Mucho ha cambiado en este tiempo. Ha cambiado y el autor. Pero excluir del contenido de lo antes ya dicho lo considero inútil. Solamente he podido agregar sobre las últimas cosas de Stravinskij en el tono cercano a los capítulos anteriores del libro. [...] Por supuesto ahora, tras tres años y tras haber estado en el extranjero y conocido el medio en el cual ha evolucionado la obra de Stravinskij, podría escribir un libro distinto sobre él, otro en el sentido del estado de cosas, y posiblemente, estilísticamente más ligero.» [p. 1]

A continuación, B. Asaf'ev describe a Stravinskij como un compositor que no se doblega. En sus manos tiene la hegemonía musical. Al emigrar a Europa aún antes de la guerra, Stravinskij llevó consigo el contenido de su patria. Con su maestría musical urbanística y su gran intuición, Stravinskij siempre se planteó en cada nueva obra nuevos problemas de contenido y forma.

«La riqueza instrumentalizada por él de este contenido, es lo que lo hizo avanzar y lo sostuvo, para admiración de todos los snobs parisinos.» [p.2]

Pero B. Asaf'ev advierte que Stravinskij puede quedarse sin público, y que la época que él creó se ha agotado. Sus últimos ballet(s), a pesar de su significado, ya advierten su falta de fundamento.

«El compositor se aferra a aquellos temas, los cuales por su apariencia humana universal y temática irreal, lo separan de la mezquindad y de sus pedidos.

Pero la dinámica y la agógica de su música, su ritmo y timbre, no pueden alimentarse “del pasado” por mucho. [...] Pero el destino de la música de Stravinskij, finalmente se determina no en occidente, sino por lo asimilado en su patria, y dependerá en la medida en que su obra se arraigue en nuestra nueva vida creativa.» [Ibidem.]

En estas últimas líneas del prólogo al *Libro sobre Stravinskij*, se refleja ya un cambio de actitud de B. Asaf'ev, expresada en un especial sentimiento patriótico frente a la música contemporánea de occidente. Como veremos más adelante en los siguientes capítulos, se mostrará como esta metamorfosis de su pensamiento coincide con los cambios sociales y políticos al final de la NEP (Nueva Política Económica), y a partir precisamente de la revolución cultural de 1928, en el gran giro de la política en la Unión Soviética.

Treinta y cuatro años más tarde, el musicólogo norteamericano Boris Schwarz,⁹ realiza un análisis de la crítica musical en la Unión Soviética sobre la obra de Stravinskij, en su artículo titulado: *Stravinsky in Soviet Russian Criticism*. La obra de B. Asaf'ev ocupa un lugar central dentro del artículo. Boris Schwarz acertadamente señala que el *Libro sobre Stravinskij* no fue incluido en la edición de sus *Obras Escogidas*, por la Academia de Ciencias de la URSS (1952-57). Esto debido a su carácter apologético y “erróneo”, y al entusiasmo a-crítico de Asaf'ev por la música contemporánea de occidente. Schwarz escribe:

«After Asafiev' death in 1949, the Moscow Academy of Science, honoring the memory of its distinguished member, sponsored a five-volume edition of his Collected Works. The Book on Stravinsky was not included. In his preface to the first volume, the composer Dimitri Kabalevsky refers to it as a “deeply erroneous apologia” written during Asafiev's period of “uncritical enthusiasm

⁹ Boris Schwarz (1906-1983) — musicólogo, violinista y director norteamericano de origen ruso. Discípulo de Schering, Wolf y Sachs en la U. de Berlín (1930-36). Completa sus estudios en la U. de Columbia con Paul Lang. Se doctoró por la U. de Columbia con la tesis *French Instrumental Music between the Revolutions 1789-1830*. En 1962 escribe el artículo *Stravinsky in Soviet Russian Criticism*, en la revista *The Musical Quarterly*. En 1972 escribe su obra *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-70*. Cfr. BURNETT, H.: «Schwarz, Boris» Grove.

for modern Western music...»¹⁰

Efectivamente, en la introducción del primer volumen de sus *Obras Escogidas*, titulada: *B. V. Asaf'ev — Igor Glebov*, el compositor Dimitri Kabalevskij escribe una apología, y a la vez una severa crítica de B. Asaf'ev. La crítica se centra en los profundos “extravíos teóricos” de su obra durante los primeros años de crítica musical. Entre estas “desviaciones” se encuentra por supuesto, *El libro sobre Stravinskij*. D. Kabalevskij (siguiendo a M. Gor'kij) comienza definiendo a la primera década del siglo, como la más vergonzosa época de la historia de la *intelligencija* rusa, en el que la influencia de la filosofía idealista y decadente de occidente, se incrusta en el arte ruso. Por supuesto, entre los trabajos teóricos prerrevolucionarios y de los años veinte de B. Asaf'ev, se encuentra el sello idealista de su metodología inmadura y sus confusiones filosóficas. Kabalevskij escribe:

«El intento desesperado por fundamentar la musicología teórica del positivismo filosófico, naturalmente lo llevó únicamente hacia un mayor peso en el pantano del idealismo, característico de una serie de trabajos de musicólogos discípulos de Asaf'ev que colaboraron con él en esos años.»¹¹

Pero como un músico vivo, creativo, — continúa Kabalevskij, — y como artista sensible, Asaf'ev supo salir de la niebla de la filosofía reaccionaria, sobre la cual se apoyaba como teórico y como pensador. A través del humo idealista surge su mirada aguda de artista que ve la tarea importante sobre la cual debe concentrarse la atención del musicólogo soviético. Y más adelante:

«En la segunda mitad de los años 20s (sobre todo en 1925 — 1929) dentro de los trabajos críticos de Asaf'ev, encontramos una gran cantidad de artículos dedicados a la música contemporánea europeo-occidental burguesa. Precisamente en esos años en las salas de conciertos y en la escena operística de nuestro país, comienza ampliamente a penetrar las obras de los formalistas europeo-occidentales — Krenek, Alban Berg, Honegger, Casella, Schönberg,

¹⁰ SCHWARZ, B.: «Stravinsky in Soviet Russian Criticism» *The Musical Quarterly*, Vol. 48, Nº 3, Special Issue for Igor Stravinsky on His 80th Anniversary (Jul., 1962) p. 344.

¹¹ KABALEVSKIJ, D.: «B. V. Asaf'ev — Igor' Glebov» en: [ASAF'EV, 1952a] p. 13.

Hindemith y otros. Sobre todo, y más que nunca, se interpretaron las obras de Stravinskij. La propaganda de esta música intensamente se llevaba a cabo por la Asociación Internacional de Música Contemporánea, que era el centro del formalismo y cosmopolitismo beligerante, y que encontró un fuerte apoyo con las actividades de la Asociación de Música Contemporánea, poniendo de hecho una filial de esta Asociación en nuestro país.»¹²

D. Kabalevskij afirma que Asaf'ev no supo reconocer inmediatamente, en la nueva e inexplorada obra de los compositores formalistas burgueses, su esencia reaccionaria, al promover y apoyar esta música a través de la ASM. Finalmente, sobre el *Libro sobre Stravinskij*, Kabalevskij afirma:

«El periodo del interés a-crítico de Asaf'ev por la música contemporánea europeo-occidental, culmina al final de los años 20s (en los subsiguiente encontramos reminiscencias de estos arrebatos, solamente en trabajos aislados de Asaf'ev, por ejemplo, en su investigación teórica “La Forma Musical como Proceso”), con un pequeño artículo sobre Hindemith y el “Libro sobre Stravinskij” (1929). Sin embargo, publicando este libro apologético y completamente erróneo, Asaf'ev escribe en su prólogo: “Stravinskij puede quedarse sin público...”, “por las cualidades de su talento Stravinskij se encuentra sobre aquel contenido, el cual exige su pedido social (Asaf'ev se refiere al nuevo ‘patrón’ de Stravinskij, después de que abandonara París, — el imperialismo americano. — D. K.), pero éstos son más fuertes que él...”, “por todos los síntomas, la crisis se acerca”»¹³

D. Kabalevskij continúa apocalípticamente y sin misericordia, afirmando que a pesar del callejón sin salida al que ha llegado Stravinskij [¡!], Asaf'ev erróneamente lo califica sólo como un signo de crisis. Pero queda muy claro para Kabalevskij, que Asaf'ev ya en ese entonces percibía la completa falta de perspectiva de la música contemporánea burguesa, que refleja la decadencia general de toda la cultura del mundo capitalista! Kabalevskij se pregunta ¿que es lo que le atrajo de Stravinskij a B. Asaf'ev?

¹² *Ibíd.*, p. 14.

¹³ *Ibíd.*, p. 15.* Kabalevskij cita: GLEBOV, I. *Kniga o Stravinskom*. L., Triton, 1929, p. 2.

«Lo más creíble es que Asaf'ev haya sido engañado, parece ser, por la relación formal de las obras de Stravinskij con el canto popular ruso. Precisamente esto, y no otra cosa es lo que obligó a Asaf'ev a enfrascarse en el estudio de Stravinskij.»¹⁴

Según Kabalevskij — Asaf'ev fue una víctima de su propio espejismo. Esto se explica en la esfera de los intereses fundamentales de Asaf'ev, es decir, en la música rusa. Kabalevskij concluye:

«Pero Asaf'ev reconoció su profundo error y acertadamente califico a Stravinskij de “martillador de la melodía rusa”. “ Hubo un tiempo, — decía Asaf'ev en su ponencia del Primer congreso de toda la unión de compositores soviéticos en 1948, — en que escribí mucho sobre Stravinskij, y debo de decir que muchas otras cosas reconocía en la obra de Stravinskij como progresivas, y que en realidad era solamente una sedición individualista. Stravinskij terminó como terminaron muchos otros “sediciosos” pequeño burgueses, pasándose al campo de la más negra reacción”*.»¹⁵

Como afirma Boris Schwarz, *Kniga o Stravinskij* no se incluyó en la edición de las obras escogidas del académico B. Asaf'ev, y sólo se reeditó hasta 1977. En el prefacio a esta segunda edición, B. Jarustovskij (su editor) afirma que después de casi medio siglo, la obra resultó ser una rareza bibliográfica.

«Naturalmente, “recordemos” primeramente sobre las investigaciones asafianas enterradas por décadas gracias a la RAMP, y más tarde, al final de los años 30 y 40, por sus descendientes, — los amantes de la simpleza que “reducen” los complejos fenómenos del arte mundial, y que no simpatizan con los libros escritos desde otras posiciones.»¹⁶

Sin embargo, B. Jarustovskij agrega que esta obra no está exenta de exageraciones, y de la hipertrofia en la valoración de algunas obras, y, más aún, sobre el papel histórico del mismo artista.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 15-16. *Kabalevskij cita: *Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich kompozitorov*. Stenografičeskij otčët. Izd. SSK SSSR, M., 1948, pp. 16-17. (v. *infra*, cap. XI, *Primer Congreso de Compositores de la URSS*)

¹⁶ JARUSTOVSKIJ, B.: «Predislovie» en: [ASAF'EV, 1977] p. 3.



Boris Asaf'ev había escrito sobre Stravinskij desde 1914, tanto en las reseñas de los conciertos de S-Peterburg para la revista moscovita *Muzyka*, como en las cartas de sus viajes a los estrenos de sus obras en París. B. Jarustovskij cita de una de esas cartas dirigidas a V. Deržanovskij (editor de *Muzyka*), en el verano de 1914 desde París, en la que al desenmascarar el culto por lo espectacular y la “exportación” de S. Djagilev, B. Asaf'ev escribe sobre el estreno de *Solovej* (*Le rossignol*) de Stravinskij, en la Opera de París el 26 de

mayo de 1914, lo siguiente:

«...me gusta Stravinskij, pero convencerme de él no puedo. Hay algo “chueco” en su obra, sólo que no se me puede esclarecer...»¹⁷

Finalmente, *Kniga o Stravinskom* fue traducida al inglés en 1982, por el profesor de la Universidad de Yale, Richard F. French, bajo el título: *A book about Stravinsky*.¹⁸ La obra fue editada en la serie *Russian Music Studies*, bajo la supervisión editorial de Malcolm H. Brown de la Universidad de Indiana.

Boris Godunov



El 7 de diciembre de 1926, se publica en el diario vespertino *Krasnaja gazeta*, un artículo con fragmentos de la reunión de la comisión especial del Teatro Académico de Ópera y Ballet GATOB (Mariinskij), para la puesta en escena de la versión original de la ópera *Boris Godunov* de M. Musorgskij, titulado: *Musorgskij o Rimskij-Korsakov*.

En éste se argumentaba sobre la escenificación del verdadero “Boris Godunov”, y se exponían los motivos sobre la puesta en

¹⁷ Carta de B. V. Asaf'ev a V. V. Deržanovskij del 9-vii de 1914. Archivo de V. V. Deržanovskij en GCMMK. Citado en: JARUSTOVSKIJ, B.: «Predislovie» op. cit., p. 4.

¹⁸ ASAF'YEV, B.: *A book about Stravinsky (Russian music studies)*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1982.

escena de la ópera en su primera versión, de acuerdo a la idea original del autor.¹⁹



La versión original de la ópera *Boris Godunov*, fue compuesta entre 1868-1869, consistente de siete escenas agrupadas en cuatro actos. El libreto, escrito por el mismo Musorgskij, era una adaptación de la tragedia histórica homónima de Aleksandr S. Puškin.²⁰

Influenciado por Vladimir Nikol'skij y Vladimir V. Stasov, Musorgskij toma el drama de Puškin como prototipo del género del drama histórico que dominaba en la escena rusa de la época. El resultado fue un cuadro característico de poesía y prosa entre tragedia y comedia, que daban la oportunidad de combinar y evadir así la monotonía de ambos estilos. M. Musorgskij la llamó *opéra dialogué*. Un género de ópera en diálogo recitativo, completamente adelantado a su época.

El libreto de esta versión fue casi enteramente igual al original de A. Puškin, con la excepción de la quinta escena de la alucinación del zar Boris Godunov. La radical condensación del texto de Puškin tuvo un mayor efecto en la ópera, que le proveía un carácter heroico en el centro del drama.

Una desventaja concomitante del libreto original, fue la eliminación de la escena Polaca, y con ésta, el único papel principal femenino en la pieza de Puškin, el de Marina Mniszek. Esta razón fue suficiente para que el Comité de la Dirección de Teatros Imperiales, denegara la primera versión del *Boris Godunov* en 1871. M. Musorgskij fue forzado a revisar la ópera, hasta que finalmente fue denegada por completo en el verano de 1872.

¹⁹ Chronika: «Musorgskij ili Rimskij-Korsakov. Postanovka podlinnogo "Borisa Godunova"» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 7 xii, 1926. K postanovke podlinnogo "Borisa Godunova" — fragmenty vyskazyvanij B. V. Asaf'eva po etomu voprosu na zasedanii special'noj komissii v Len. Gos. Akad. teatre opery i baleta. Cfr. [DMITRIEVOJ-MEJ,] p. 318.

²⁰ Cfr. PUŠKIN, A.: «Boris Godunov» en: [PUŠKIN, 1978b] pp. 169-236.



Para satisfacer las demandas del comité, Musorgskij tenía que reinsertar la escena de Marina y el falso Dmitrij. Pero de hecho, Musorgskij fue aún más allá en la revisión de la ópera, haciendo una nueva y total reconcepción de la obra. Esto implicaba no sólo una completa diferencia en la lectura de la historia rusa, sino además un diferente

punto de vista sobre la naturaleza del drama musical, ya que se aparta de la versión de Puškin y sus fuentes históricas, la *Leyenda de siglos*²¹ de Nikolaj M. Karamzin, e inserta las ideas del historiador populista Ivan Kostomarov.

La revisión del Boris Godunov estuvo motivada por consideraciones de orden ideológico e historiográfico, de tono dramático y de consistencia en el desarrollo de los *leitmotif*. Esta revisión consistía en 9 escenas (6 del original radicalmente alteradas, mas tres nuevas compuestas), agrupadas entre el prólogo y los cuatro actos. La obra se estrenó el 27 de enero/8 de febrero de 1874, en el Mariinskij Teatr de Sankt-Peterburg.

Veinte años después, Nikolaj A. Rimskij-Korsakov realiza una redacción y orquestación de la ópera. Ésta se estrena en versión de concierto el 28 de noviembre/10 de diciembre de 1896, en la Bal'šoj Zal del Conservatorio de Sankt-Peterburg. Su puesta en escena se realiza en el Teatro Solodovnikov de Moscú, con la compañía privada de ópera de Savva Mamontov, el 7/19 de diciembre de 1898. Una versión "estándar" con música adicional de N. Rimskij-Korsakov se estrena en la Opera de París el 19 de mayo de 1908.

Por muchos años la ópera fue interpretada exclusivamente en la orquestación y revisión de Rimskij-Korsakov. La versión estándar de 1908, fue producida por Sergej Djagilev en París, y dirigida por Felix Blumenfeld, con Fiador Šaljapin en el papel de Boris Godunov.²² La redacción y orquestación de Rimskij-Korsakov del *Boris Godunov*, se realizó principalmente sobre la

²¹ Cfr. KARAMZIN, N. M.: *Predanija vekov*. Moskva, Izd. «Pravda» 1989, Tom XI, pp. 685-739.

²² Cfr. TARUSKIN, R.: «Boris Godunov» Grove.

revisión de Musorgskij de 1874. En el artículo de *Krasnaja gazeta*, *Musorgskij o Rimskij-Korsakov*, Asaf'ev afirma que la reconstrucción de Rimskij-Korsakov fue realizada para satisfacer los gustos de la época, que se diferenciaban de la concepción original de *Boris Godunov* como un drama del pueblo.

«...reconstrucción hecha bajo la presión de la época, que no supo valorar y apreciar el trabajo de Musorgskij en su plenitud. [...] Lo que se abre ante nosotros en la idea original de Musorgskij, cambia por completo toda nuestra imagen acostumbrada sobre Boris Godunov, y descubre una gigantesca y poderosa construcción del verdadero drama del pueblo, y no solo una tragedia personal de un Zar advenedizo.»²³



En 1924, el musicólogo y editor Pavel A. Lamm,²⁴ realiza un trabajo de investigación basado en un detallado estudio del manuscrito de la versión original de la partitura al piano de la ópera.

En ese mismo año, P. Lamm y B. Asaf'ev, inician un trabajo conjunto en el reestablecimiento de la obra original. En 1926, con la participación de Pavel Lamm y B. Asaf'ev, se forma una comisión especial en el Teatro Académico de Ópera y Ballet (Mariinskij), para los trabajos del reestablecimiento de la versión original de *Boris Godunov*. Como evidencia de este trabajo conjunto, citamos dos pequeños fragmentos del epistolario Asaf'ev-Lamm, y parte del documento de la sesión de la comisión *Boris Godunov* del Teatro Académico.

²³ Chronika: «Musorgskij ili Rimskij-Korsakov. Postanovka podlinnogo “Borisa Godunova”» op. cit. Citado en: [ORLOVA, 1964] p. 191

²⁴ Pavel Aleksandovič Lamm (1882-1951) — editor de música ruso. Estudió en el Conservatorio de Moscú. En 1912 comenzó a trabajar como editor de música. En 1918 obtuvo el puesto de profesor de música de cámara del Conservatorio de Moscú. Por dos décadas trabajó en la editorial estatal Gosudarstvennoe isdatel'stvo. Lamm fue un pionero en sus métodos editoriales basados en un cuidadoso estudio de las fuentes y métodos paleográficos precisos. Inició una publicación de selección de obras de Musorgskij basadas en los manuscritos. Entre estas *Boris Godunov*. También realizó la edición de las obras de Borodin, *Knjaz Igor'*, sin completar. Cfr. KORABEL'NIKOVA, L.: «Lamm, Pavel Aleksandrovich» Grove; KISEL'EV, V.: «Pamjati P. A. Lamma» *Sovetskaja muzyka*. 1951, № 6, pp. 90-91; LAMM, P.: «K vosstanovleniju podlinnogo Musorgskogo» en: *M. P. Musorgskij: k pjatidesjatiletiju so denja smerti — 1883-1931*. Moskva, 1932, pp. 29-32.

La primera carta de B. Asaf'ev, es dirigida a P. Lamm en diciembre de 1924:

1. B. V. Asaf'ev- P. A. Lammu²⁵
1 de diciembre de 1924

Estimado Pavel Aleksandrovič!

[...] Me dirijo a UD. por varios motivos. Nuestro estudio *vinogradskij** después de todo decidió poner Boris en su versión original,** y ya que el escándalo será enorme, le ruego me aconseje: ¿no se si enviarle a UD. una vieja partitura del clave para las anotaciones, o UD. me envía una lista de erratas y discrepancias con la indicación de las páginas? Yo tengo mi clave corregido, pero después de su trabajo*** ya no puedo confiar en éste. Si por alguna razón no le agrada el hecho que nosotros, estafalarios pecadores y entusiastas, utilicemos su trabajo hasta ahora, comuníquemelo a mí personalmente, simple y amistosamente. Por cierto, como están las cosas con la impresión [...]

Siempre suyo B. Asaf'ev

El segundo fragmento es de la carta escrita el 10 de diciembre del mismo año:

2. B. V. Asaf'ev — P. A. Lammu ²⁶
10 de diciembre de 1924

Estimado Pavel Aleksandrovič!

[...] Ahora sobre Boris. Cuando yo le escribí a UD. (por requerimiento), yo deseaba secretamente recibir precisamente aquellos informes de que me había hablado. Por supuesto que no es impensable que UD. haga personalmente algún trabajo sólo para nosotros. En cuanto a lo que se refiere de la coparticipación con UD. en el trabajo sobre la instrumentación, — será para mí un orgullo participar en esto, ya que el mérito es de Usted. Pero le recuerdo: UD. me prometió enviar de las composiciones de Musorgskij, aquella que ya a salido en su redacción. [...]

Siempre suyo B. Asaf'ev

²⁵ El original de la carta se encuentra en el archivo P. A. Lamm, en Moscú. Publicada en: [LIVANOVA, 1975] pp. 104-105.

* Vinogradskaja studija — Estudio de ópera en GATOB (Teatro Estatal Académico de Ópera y Ballet, antes Mariinskij), que estaba relacionada con el trabajo de N. G. Vinogradov, escritor y dramaturgo. [N. del E. — T. Livanova]

** Se refiere a la redacción del autor de 1874. [N. del E. — T. Livanova]

*** El trabajo de P. A. Lamm en el reestablecimiento de la redacción completa de *Boris Godunov* bajo el autógrafo del autor. [N. del E. — T. Livanova.]

²⁶ *Ibíd.*, pp. 105-106.

El 19 de noviembre de 1925, se llevó a cabo la sesión en el Teatro Académico de Ópera y Ballet, para la audición de la ópera *Boris Godunov* en su redacción original. Pavel Lamm presentó un informe y B. Asaf'ev una introducción al mismo. La comisión dispuso:

«Ante la evidencia de las virtudes de la concepción original de la ópera Boris Godunov de Musorgskij, que ha sido explicada en la ponencia del redactor de la edición académica P. A. Lamm, y de la presentación del texto y música de las escenas cortadas y eliminadas y de momentos separados, consideramos totalmente deseable, que la supuesta renovación de la ópera Boris Godunov en la futura temporada 1927/28, sea realizada de acuerdo a la redacción original del autor ya reestablecida. [...] La comisión dispuso que el trabajo sobre la partitura de Boris Godunov sea llevada a cabo en Moscú, y deberá ser acordada con el trabajo de preparación en la renovación de esta ópera a la versión del anterior Teatro Mariinskij, además se propone a las personas que participarán en calidad de observadores de la partitura a V. A. Dranišnikov y B. V. Asaf'ev [...]»²⁷

El 17 de febrero de 1928 se realizó el re-estreno de la versión original de la ópera en el Teatro Mariinskij. Entre la publicación de la obra de Lamm y el re-estreno de la versión original, B. Asaf'ev escribió una serie de artículos en defensa de esta versión. En el diario vespertino *Krasnaja gazeta* escribió una serie de cinco artículos titulados: *Hacia nuevos puertos*;²⁸ *Ante el estreno de "Boris Godunov"*;²⁹ *Boris Godunov*;³⁰ *Respuesta a A. K. Glazunov*;³¹ y *Carta a la redacción*

²⁷ «Protokol zasedanie Komissii po proslušivaniju opery "Boris Godunov" v pervonačal'noj redakcii (19 nojabrja 1925 g. v GATOB)» Publicado en: [LIVANOVA, 1975] pp. 107-108, n. 2. El original se encuentra en el archivo P. A. Lamm, en Moscú.

²⁸ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «K novym beregam» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.) 5. II 1928 (ahora en: [ASAF'EV, 1976/1985] pp. 137-138)

²⁹ *Ídem.* «Pered prem'eroj "Borisa Godunova"» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.) 10. II 1928 (ahora en: [ASAF'EV, 1976/1985] pp. 139-141)

³⁰ *Ídem.* «Boris Godunov» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.) 17 i 18. II 1928 (ahora en: [ASAF'EV, 1967] pp. 121-125)

³¹ *Ídem.* «Otvét A. K. Glazunovu» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.) 28. II 1928. Citado en: [DMITRIEVOJ-MEJ] p. 321.

y respuesta a M. O. Steinberg.³² En la revista *Música y revolución*, B. Asaf'ev escribe dos artículos: "Boris Godunov" de Musorgskij (*Ópera Académica de Leningrad*),³³ y "Boris Godunov" y su redacción.³⁴ Y en la revista *La vida del arte* escribe, *El absolutismo musical y sus máscaras*.³⁵

En ese mismo año, Asaf'ev publica una selección de artículos sobre *Godunov* titulada, *Hacia el restablecimiento de "Boris Godunov" de Musorgskij*.³⁶ Esta colección fue constituida por cuatro artículos, dos dedicados en general a la obra de M. Musorgskij, y dos en particular sobre el restablecimiento de *Boris Godunov*. El primer artículo se tituló: *Ensayo de argumentación de la naturaleza y carácter de la obra de Musorgskij*. En éste, Asaf'ev se plantea de manera breve exponer su visión sobre lo más importante que constituye la obra de M. Musorgskij, y que es su fuerza de influjo. Esta fuerza es su directriz y su principio formativo, o su causa organizativa, gracias a la cual ninguna presión conservativo-escolástica puede privar a su música. Con esta "presión conservativo-escolástica", Asaf'ev obviamente aludía a la redacción y re-orquestación que hiciera N. Rimskij-Korsakov de *Boris Godunov*, y a las presiones por parte de Glazunov y Steinberg (yerno de Korsakov) durante el reestablecimiento de la versión original. Asaf'ev escribe:

«Musorgskij en su raíz, es un compositor vocalista, pero su naturaleza vocal es especial. Él no es un "vocalista" en el sentido del estilo virtuoso de la ópera italiana, ni tampoco un estilista-nacionalista en el sentido de tomar los cantos populares, para incluirlos en una montura formal europeizada.»³⁷

³² Ídem. «Pis'mo v redakciju i Otvet M. O. Steinbergu» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.) 1. III 1928. Citado en: [DMITRIEVOJ-MEJ] p. 321.

³³ Ídem. «"Boris Godunov" Musorgskogo (Leningradskaja Akopera)» *Muzyka i revolucija*, № 3, 1928, pp. 41-42 Citado en: [DMITRIEVOJ-MEJ] p. 322.

³⁴ Ídem. «"Boris Godunov" i ego redakcii» *Muzyka i revolucija*, № 7-8, 1928, pp. 6-13 (ahora en: [ASAF'EV, 1967] pp. 112-121)

³⁵ Ídem. «Muzykal'nyj absoljutizm i ego ličiny» *Žizn' iskusstva*. № 8, 1928, pp. 3-4. Citado en: [DMITRIEVOJ-MEJ] p. 322; y en: [ORLOVA, 1964] pp. 190-197.

³⁶ Ídem. *K vostanovleniju "Borisa Godunova" Musorgskogo. Sbornik statej*. M., Gos. izd-vo, Muz. sektor, 1928. (ahora en: [ASAF'EV, 1954b] pp. 26-31, 32-37, 68-77, 78-99)

³⁷ Ídem. «Opyt obosnovanija prirody i charaktera tvorčestva Musorgskogo» en: *K vostanovleniju "Borisa Godunova" Musorgskogo*. op. cit., p. 3.

Es por eso que Asaf'ev define al "melos" de Musorgskij como la esfera de las entonaciones vocales, que constituye el elemento más importante de su material musical. Estas entonaciones vocales, como producción sonora y como esfuerzo empleado en esta producción sonora, está directamente relacionado con la respiración humana. En la creación de Musorgskij, estas entonaciones se perciben no a través del instrumento que se encuentra fuera del organismo humano, es decir indirectamente, sino a través del sonido realizado por la fuerza del mismo organismo, en él mismo.

El segundo de estos artículos se tituló: *Porque hay que interpretar al "Boris Godunov" de Musorgskij en su versión original*. En el artículo se plantea y desarrolla toda una justificación del trabajo realizado por P. Lamm, y el Teatro Académico de Leningrad, en el restablecimiento de *Boris Godunov*. Asaf'ev comienza diciendo:

«Pareciera que esta pregunta carece de todo sentido. Hace más de cincuenta años en Rusia la época populista* condicionó la creación de la ópera "Boris Godunov", genial por su novedad y fuerza de expresión. El experimento de Musorgskij resultó tan avanzado a su tiempo, que en veinte años aproximadamente después de su realización, fue necesario la intervención de Rimskij-Korsakov para adaptar, mediante una nueva redacción de la partitura de M. Musorgskij, a los gustos del público teatral y al estilo barroco y pomposo del "último imperio".»³⁸

B. Asaf'ev afirma que la obra de Musorgskij fue sometida a una severa observación pedagógica. Peinada y barnizada con la visión músico-teórica y los medios técnicos propios, de un compositor con una fuerte y brillante personalidad.

El tercer artículo de este volumen se tituló: *La orquesta operística de Musorgskij*.

³⁸ *Ídem*. «Počemu nado ispolnjat' "Borisa Godunova" Musorgskogo v podlinom vide» en: *K vostanovleniju "Borisa Godunova" Musorgskogo*. op. cit., p. 12.

* Asaf'ev se refiere a la „Narodničestvo“: movimiento social y político de Rusia en la segunda mitad del siglo XIX, que pugnaba por realizar la idea de una democracia campesina y el paso de Rusia hacia el socialismo a través de la comuna campesina, sustituyendo al capitalismo. Cfr. OŽEGOV, S.: «Narodničestvo» en: *Slovar' Russkogo Jazyka*. Moskva, Russkij Jazyk, 1985.

Como su título lo indica, este artículo fue un breve análisis de la orquestación de Musorgskij en la versión original de *Boris Godunov*. B. Asaf'ev escribe:

«La orquesta de Musorgskij, como podemos juzgar por la sonoridad de la partitura de “Boris Godunov”, exige una relación atenta y seria, ya que precisamente en este caso, la leyenda sobre la completa incapacidad técnica de Musorgskij prosperó pomposamente, en la medida en que dejaban esta vida la generación de personas que habían escuchado la primera versión de “Boris”, y la instrumentación del autor se dejó en el olvido. Que por cierto en su tiempo, la crítica no cuestionó la instrumentación de la ópera.»³⁹

El cuarto y último artículo de esta colección, titulado: *La concepción músico-dramática del “Boris Godunov” de Musorgskij*, está dedicado a la concepción dramaturgica del *Boris Godunov*. En este artículo B. Asaf'ev relata sobre el trabajo de P. Lamm en el restablecimiento de la versión original, y sobre el cotejo de la redacción de Rimskij-Korsakov con la edición del clave de 1874 de la ópera. El trabajo de investigación de Lamm, demostró que la versión de Rimskij-Korsakov alteraba completamente la concepción original de la ópera. Además de los recortes y alteraciones en el tejido musical hechos por Korsakov. El resultado de la investigación ofreció más de lo que se podría esperar. La concepción dramaturgica original resultó ser más profunda y penetrante que todas las siguientes versiones, incluyendo las del mismo autor. Asaf'ev prosigue:

« ¿No es acaso esto una paradoja histórica? La época, el medio, las personas cercanas y lejanas no aceptaron el plan genial del músico-dramaturgo, que se adelantó a Wagner, en el sentido de la creación de otro mundo de ideas, de otros principios del arte operístico, de otra música completamente. Este experimento genial se declara por los músicos como imperfecto, y se “arregla” constantemente por más de cuarenta años (si se considera la última reparación de la redacción de Rimskij-Korsakov de 1906).»⁴⁰

³⁹ *Ídem*. «Opernij orkestr Musrgskogo» en: *K vostanovleniju “Borisa Godunova” Musorgskogo*. op. cit., p. 28.

⁴⁰ *Ídem*. «Muzykal'no dramaturgičeskaja koncepcija “Borisa Godunova” Musorgskogo » en: *K vostanovleniju “Borisa Godunova” Musorgskogo*. op. cit., p. 40.

De esta misma colección de artículos, dos de éstos se publicaron en *La Revue Musicale* (Paris) bajo el título *Mussorgsky Musicien Dramaturge*, y *Boris Godunov restauré*.⁴¹ En la revista austriaca *Musikblätter des Anbruch* (Viena), se publicaron los artículos, *Der Ur-Boris In Leningrad*,⁴² y al año siguiente, *Die ästhetischen Anschauungen Mussorgskijs*.⁴³

El romance ruso

Entre 1924 y 1925, como resultado de los seminarios dedicados al estudio del romance ruso clásico en el Instituto de Historia de las Artes, B. Asaf'ev edita una colección dedicada a este género. La obra es posteriormente publicada en 1930 por la editorial *Academia*, bajo el título: *Russkij romans*.⁴⁴

B. Asaf'ev escribe en el prólogo de esta edición, la historia del romance ruso y el objetivo del seminario. En su ensayo, *Las etapas más importantes del desarrollo del romance ruso*,⁴⁵ B. Asaf'ev analiza la evolución entonativa del romance, y su interrelación con el lenguaje ruso. La investigación se establece cronológicamente de 1820 a 1890, y se limita a la obra de Mijail Glinka, Aleksandr Dargomyžskij, Milij Balakirev, Aleksandr Borodin, Nikolaj Rimskij-Korsakov y Modest Musorgskij. Otro de los trabajos que B. Asaf'ev dedica a la cultura musical rusa, es la monografía de *Anton G. Rubinstein en su actividad musical y en las opiniones de sus contemporáneos (1829-1929)*.⁴⁶ Obra escrita en ocasión del centenario de su nacimiento.

⁴¹ ASSAFIEV, B.: «Mussorgsky Musicien Dramaturge» *La Revue Musicale* (Paris). 1928, IX ann. № 6, 1-er Avril, pp. 216-243; «Boris Godounov restauré» *Ibid.*, 1928, pp. 274-276. Citados en: [DMITRIEVOJ-MEJ] p. 322

⁴² ASAFIEW, B.: «Der Ur-Boris in Leningrad» *Musikblätter des Anbruch*. Wien, 1928. X. Jahrg. Mai, H. 5, S. 176-178. Citado en: [DMITRIEVOJ-MEJ] p. 322.

⁴³ ASAFIEW, B.: «Die ästhetischen Anschauungen Mussorgskijs» *Die Musik* (Stuttgart), 1929, XXI. Jahrg., H. 8, S. 561-575. Citado en: [DMITRIEVOJ-MEJ] pp. 321-22.

⁴⁴ GLEBOV, I. (Asaf'ev) ed.: *Russkij romans. Opyt intonacionnogo analiza*. Sb. ct. M. - L., Gos. inst. ist., isk. Academia, 1930.

⁴⁵ *Ídem*. «Važnejšie etapy razvitija russkogo romansa» en: *Russkij romans*, pp. 9-20.

⁴⁶ *Ídem*. *Anton Grigor'evič Rubinstein v ego muzykal'noj dejatel'nosti i otzyvach sovremennikov (1829-1929)*. M., Gos, izd-vo. Muz. sektor, 1929.

Karl Nef. *Einführung in die Musikgeschichte*

Parte de las actividades pedagógicas de Boris V. Asaf'ev en el Conservatorio de Leningrad, era la elaboración del material bibliográfico para las materias teóricas de la facultad de musicología y composición. Entre estos trabajos se destacan la traducción del libro del musicólogo suizo Karl Nef, titulado: *Einführung in die Musikgeschichte*.⁴⁷

Karl Nef fue un discípulo de Kretzschmar en la Universidad de Leipzig, se doctoró en 1896 con la tesis: *Die collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz von ihrer Entstehung zum Beginn des neunzehnten Jahrhunderts*. En 1900 completó su habilitación en la Universidad de Basel con un estudio sobre la música instrumental del siglo XVII en Alemania. Fue nombrado profesor de la Universidad de Basel desde 1923.⁴⁸



La traducción al ruso del libro de Karl Nef se realizó entre 1927 y 1929. Para la traducción, Asaf'ev eligió una versión del libro en francés, y no la edición original en alemán.⁴⁹ El libro se editó bajo el título: *Istorija zapadnoevropejskoj muzyki*, publicado en 1930 por el Conservatorio de Leningrad.⁵⁰ La segunda publicación se realizó en 1938 por la editorial Muzgiz de Moscú.

En el prólogo del libro, B. Asaf'ev explica que la obra de Karl Nef se escogió de entre otras introducciones a la historia de la música, como la obra de A. Einstein *Geschichte der Musik* (1920), o la de J. Wolf, titulada: *Geschichte in allgemeinverständlicher Form* (1925-28), por el volumen de la obra y por su racionalidad en la selección del material. También se explica que se ha seleccionado la edición en francés (Charles Nef, *Histoire de la musique*, 1925),

⁴⁷ NEF, K.: *Einführung in die Musikgeschichte*. Basle, 1920.

⁴⁸ Cfr. STENZL, Jürg: «Nef, Karl» Grove.

⁴⁹ NEF, Charles: *Histoire de la musique*. París, 1925.

⁵⁰ NEF, Karl: *Istorija zapadnoevropejskoj muzyki*. Pererabotannyj i dopolnennyj perevod s francuzskogo professora L G K B. V. Asaf'eva. Izdanie L G K, 1930.

debido al mayor equilibrio en la exposición de las ideas sobre la música sacra. Sin embargo, B. Asaf'ev finalmente aclara que tuvo que recortar y rehacer gran parte en la exposición de la historia de la música de la Edad Media y del Renacimiento, para evitar las simpatías músico-clericales del autor, ya que en la exposición de la cultura musical de la Edad Media en el libro de Karl Nef, se titulaba: *La era cristiana*.

B. Asaf'ev modificó gran parte del texto de Nef, además de agregar varios capítulos escritos por él mismo. Los capítulos añadidos por Asaf'ev fueron: *Prólogo; Teoría y práctica medieval de la entonación (salmódica); La cultura musical Bizantina; El desarrollo de la imitación y sus formas por ésta condicionadas (canon, fuga); En el umbral de una nueva era (sobre el significado del Renacimiento para la música); La vida musical en el umbral del siglo XVIII; La ópera en Rusia en el siglo XVII; La música y los compositores de la revolución francesa; La ópera vienesa y las Conclusiones del traductor*.⁵¹

Finalmente, la traducción de la obra de Karl Nef se convirtió en una transformación completa de la obra. Una especie de versión laica de la historia de la música de la Edad Media y del Renacimiento.

La Música Rusa desde el Comienzo del Siglo XIX

Otra de las obras de Asaf'ev que surgen directamente del trabajo pedagógico en el Conservatorio de Leningrad, es el libro escrito en 1928, titulado: *La música Rusa desde el comienzo del siglo XIX*. Su contenido es significativamente más amplio de lo que su título indica. Además de las características del siglo clásico ruso, se tratan aspectos relacionados con épocas anteriores, así como

⁵¹ *Ibid.*, *Predislovie*, pp. v-viii; *Srednevekovaja teorija i praktika intonirovanija (sol'mizacija)*, pp. 34-39; *Vizantijskaja muzykal'naja kul'tura*, pp. 68-72; *Pazvitie imitacii i obuslovlennyh eju form (kanon, fuga)*, pp. 72-79; *Na poroge novogo vremeni (o značenii Renassansa dlja muzyki)*, pp. 89-92; *Muzykal'naja žizn' na poroge xviii veka*, pp. 141-145; *Opera v Rossii xviii v.*, pp. 166-172; *Muzyka francuzsloj buržuaznoj revolucii i eë kompozitory*, pp. 218-227; *Venskaja operetta*, pp. 266-268; *Posleslovie perevodčika*, pp. 311-312 (tol'ko v pervom izdanii).

paralelismos con la música de Europa occidental.



El libro está estructurado por el principio del reconocimiento de géneros, dispuestos en el siguiente orden: la ópera; el romance; la canción citadina; el ensamble vocal de cámara; la cultura coral; la música instrumental para orquesta; el concierto instrumental; y la música de cámara instrumental. Al final del libro se dedica

un capítulo al pensamiento musical ruso.

En esta obra no sólo se presenta la característica de los compositores rusos clásicos, sino también a toda una serie de compositores de segundo orden, que sin ser conocidos, han tenido sin embargo un gran papel en el proceso general de desarrollo del arte musical ruso, fundamentando así el proceso histórico.

«La música vive en la cotidianeidad. El compositor con personalidad, por una parte lleva el arte hacia delante, adivinando su desarrollo, y por la otra, “aparta” de su creación aquello que ya se ha sedimentado. Pero no solamente de los grandes compositores y virtuosos vive la música. La música se mantiene y existe (se entona) en todos los círculos de la sociedad y en muchísimos de sus compositores “anónimos”, respondiendo a las exigencias de su círculo, solamente con aquellos que “reúnen” y fijan lo que gusta en determinado momento del medio dado. En esto está casi ausente la invención creativa, y sin embargo estas composiciones pasajeras y de cristalización breve de las entonaciones más populares, también “hacen” la música, porque precisamente aquí, en el espesor de la música cotidiana (y añadiríamos, muy concentrada), nacen y mueren la reputación de los compositores de una sola ocasión, y aquí se construye la base de la música y sucede la acumulación de nuevas habilidades auditivas y de entonaciones»⁵²

En esta obra, como en *La Forma Musical como Proceso*, Asaf'ev trata la cuestión del papel del discurso oral como fuente del discurso musical, y sobre el

⁵² GLEBOV, I. (Asaf'ev): *Russkaja muzyka ot načala XIX stoletija*. M. - L., «Academia», 1930, pp. 60-61.

proceso dinámico del arte musical.

«La música es ante todo un arte dinámico-entonativo. La arquitectónica de la partitura muda visual (de la cual comúnmente parte la influencia sobre la concepción y el estudio sobre las formas musicales), sin la sensación dinámica de la sonoridad, no constituye aún la música» [p. 18. n. 1]

Al igual que en los *Estudios Sinfónicos* (v. *supra*, cap. I) esta obra tiene como objetivo mostrar la identidad nacional, la riqueza de imágenes de la música rusa, su profunda fuerza ideo-estética y su relación estrecha con el arte popular. La obra está estructurada en 14 capítulos y un anexo.



En el primer capítulo titulado *Las óperas de Rusia (Los predecesores de Glinka)*, se presenta la obra operística anterior a Glinka. Es la obra de los compositores del final del siglo XVII y principios del XVIII. Principalmente la obra de: Catterino Cavos (1775-1842) italiano de origen; Stepan I. Davydov (1777-1825); y Aleksej N. Verstovskij (1799-1862).

En el segundo capítulo *Glinka y el desarrollo de la ópera rusa*, Asaf'ev utiliza el método de contraposiciones contrastantes de los distintos fenómenos de la música rusa del siglo XIX. Así por ejemplo, después de la obra de Michail I. Glinka (1804-1857), se contrapone la obra de Aleksandr S. Dargomyžskij (1813-1869), Modest P. Musorgskij (1839-1881), y Aleksandr P. Borodin (1834-1887). Las particularidades del lenguaje musical de cada uno de ellos se relacionan con el nuevo contenido de la vida social, ya que la relación del desarrollo del lenguaje musical con el desarrollo del lenguaje oral y poético, fue muy importante en el desarrollo del recitativo en la ópera rusa.

«Como arte entonativo, la música se vivifica cuando se relaciona directamente con las reacciones sonoras del hombre en las sensaciones vivas, de cómo éstas se manifiesta en el discurso vivo. En tales épocas, no solamente el discurso como proceso sonoro, sino incluso cualquier palabra aislada, le sirven al compositor de estímulo hacia la creación musical, siendo la transmisora del tono emocional. Y en relación a esto, Musorgskij tuvo mucha razón cuando iba desde un simple acento oral a la melodía.» [Ibidem.]

El capítulo termina con la caracterización de la obra monumental de A. P.

Borodin. El tercer capítulo del libro está dedicado a la obra de P. I. Čajkovskij (1840-1893), y de N. A. Rimskij-Korsakov (1844-1908). En este capítulo, Asaf'ev realiza una formulación exacta del pensamiento musical de P. I. Čajkovskij, caracterizando su obra músico-teatral, como la combinación natural y orgánica del método instrumental-sinfónico con la cultura vocal romance-lírica, y el recitativo expresivo-emocional.

«En el plano músico-dramático los méritos de Čajkovskij son enormes. Su sentido y finura armónica y melódica, la unión característica de la orquesta operística con el desarrollo instrumental sinfónico, su maestría en prepara y aunar el ascenso emocional explosivo de la música a la tensión dramática, que llevan hacia la creciente de los conflictos ocultos de la vida espiritual, y que a pesar de las deficiencias en casi todos los libretos de sus óperas, domina a través de la acción músico-teatral.» [p. 27]

La obra de N. Rimskij-Korsakov en el campo del teatro operístico, es caracterizada por Asaf'ev como la síntesis de las aspiraciones de la música operística rusa del último medio siglo. Una síntesis en la exposición de la diversidad de géneros en sus óperas, de los distintos modelos de los papeles femeninos, de las escenas cotidianas, y de los paisajes musicales que constituyen la base de la dramaturgia musical de Rimskij-Korsakov. Su obra finalmente se define como la representación de imágenes sonoras que describen paisajes.

«Rimskij-Korsakov es un sinfonista de la esfera plástica, maestro de finos paisajes clásicos y cuadros domésticos. El sinfonismo de tensiones dramáticas no es su campo. Él prefiere describir todo aquello que se mueve, que cambia, que se alterna, pero que no se transmite al movimiento mismo ni a su tensión, ya sea de la vida emocional o de la vida de la naturaleza. En él está ausente lo más valioso del talento del dramaturgo musical, que es desarrollar la tensión dramática, llevarla de un punto a otro, desde una etapa a la siguiente, sin revolverla y sin interrumpirla.» [pp. 32-33]

En el cuarto capítulo, *Tendencias paralelas*, encontramos la caracterización de la obra operística de Aleksandr S. Serov (1820-1871); A. Rubistein (1829-1894); Cesar A. Kjuj (1835-1918); Eduard F. Napravnik (1839-1907); Antón S.

Arenskij (1861-1906); Sergej Rachmaninov (1873-)⁵³; Sergej I. Taneev (1856-1915) y otros. B. Asaf'ev subraya en este capítulo, que uno de los rasgos característicos de la ópera rusa, comenzando desde el *Ruslan* de M. Glinka, es la tendencia hacia las concepciones de carácter heroico-épico, y hacia el enfoque del oratorio o de la cantata-estatua (inmóvil) de la acción.

B. Asaf'ev concluye sobre la ópera rusa, con los capítulos: *El Modernismo*, que se refiere a la obra operística de Vladimir I. Rebikov (1866-1920); y *Las tendencias contemporáneas*, en donde se caracteriza la obra de Igor' Stravinskij, y Segej S. Prokof'ev. De Stravinskij se citan las tres obras dramáticas hasta entonces escritas: *Le rossignol*, *Mavra*, y *Oedipus rex*. De Sergej Prokof'ev las óperas: *Igrok* [El jugador]; *Ljubov' k trëm apel'sinam* [El amor de tres naranjas]; y *Ognennogo angela* [El ángel en llamas]. La ópera de Prokof'ev se caracteriza como el mayor logro de la ópera contemporánea rusa, una valiosa contribución a la ópera realística que continúa la línea de *Ženit'ba* [La boda] de Musorgskij. *El amor de tres naranjas*, se describe como el «...modelo, transformación original y contemporánea de los principios de la Commedia dell'arte y sus máscaras» [p. 55], y *El ángel en llamas* como «...el renacimiento de un brillante romanticismo teatral con todos sus atributos» [*Ibidem.*]

Los siguientes capítulos están dedicados a *El romance ruso del siglo XIX*; *La culturización de la canción del pueblo en la música de la ciudad*; *El ensamble de cámara vocal*; y *La cultura coral*, que contienen un amplio material tanto del romance ruso, como de multitud de fuentes de las piezas populares rusas. En éstos, B. V. Asaf'ev realiza un lacónico y breve retrato individual de cada uno de los compositores del género del romance ruso. El libro además contiene un amplio resumen que llega hasta el final de los años veinte del siglo XX (V. Ščerbačëv, M. Steinberg, y otros).

Aunque el libro está dedicado a la música rusa del siglo XIX, contiene sin embargo muchas observaciones valiosas e interesantes, en relación a los

⁵³ Sergej Rachmaninov muere 15 años después, el 28 de marzo de 1943, en Beverly Hills, California. Cfr. NORRIS, G.: «Rachmaninoff, Serge (Vasil'evich)» Grove.

periodos anteriores de la música rusa. Estas observaciones son como una pequeña excursión al pasado y sirven de introducción a cada capítulo. En los capítulos dedicados a la música coral y sinfónica, Asaf'ev llama la atención sobre la estructura y la base entonativa de la cultura musical de la antigua Rusia, como etapa fundamental para la formación de la melódica rusa moderna. B. Asaf'ev plantea la necesidad del estudio de la cultura musical rusa de la edad media, del canto bizantino-ruso llamado *znamennyj raspev*, que se podría traducir como el "canto de los signos" (o de las banderitas). Cantos de origen bizantino escritos en notación neumática, que servía más como una ayuda nemotécnica que como un indicador preciso de las notas. En esta misma parte introductoria, Asaf'ev señala sobre las características de las primera formas del canto polifónico ruso en los siglos XVI-XVII, llamado *partesnoe penie* [Canto en partes]. Este canto polifónico fue traído a Rusia desde Polonia vía Ucrania, y data de 1652, cuando el nuevo estilo de canto litúrgico fue demostrado por un grupo de cantantes ucranianos invitados a Moscú por orden del Zar Aleksej Michajlovič. De esta práctica occidental emerge un nuevo género de música litúrgica, llamado concierto sacro. Nikolaj Dilets'kij, Simeon Pekalickij y Vasilij Titov fueron los más destacados exponentes. Se preserva un manual de composición de N. Dilets'kij titulado: *Grammatika muzikijskogo penija*.⁵⁴ Este canto está íntimamente relacionado con la aparición de nuevos rasgos en el lenguaje musical ruso. Estos nuevos rasgos están...

«...relacionados con la asimilación de nuevas formas poéticas y teatrales, y así mismo con la penetración de neologismos y nuevas entonaciones discursivas en el lenguaje de la clase intelectual moscovita de aquel entonces.» [p. 127]

De un gran interés son las páginas dedicadas a estilo homofónico coral del siglo XVII, y la característica de D. Bortnjanskij como un clásico de la cultura

⁵⁴ Cfr. FROLOVA-WALKER, M.: «Russian Federation, §1: Art music 1. 988-1730 (i) Sacred music» Grove; GLEBOV, I. (Asaf'ev) ed.: *Muzyka i muzykal'nyj byt staroj Rosii*. Leningrad, 1927; PROTOPOPOV, V.: «Značenie partesnogo stilja v istorii ruskoj muzyki» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1991, pp. 88-92.

musical coral del siglo XVIII.

El onceavo capítulo está dividido en dos partes. La primera parte a la música sinfónica; y la segunda a la suite sinfónica y la ópera. En la introducción del capítulo de la música sinfónica, Asaf'ev hace una excursión al pasado sobre la cristalización de la forma sonata-sinfónica, basadas sobre el principio de contraste y la idea del desarrollo temático. En este capítulo, al igual que en el de la ópera, Asaf'ev aspira a darnos un cuadro completo del desarrollo del sinfonismo en Rusia en el transcurso del siglo XIX y principios del XX, al relacionarlo con los fenómenos contemporáneos y clasificar sus principales tendencias. Estas tendencias Asaf'ev las clasifica fundamentalmente en dos: la dramática y la épica. La tendencia dramática es descrita por Asaf'ev como el "teatro sin escenas", que se concretiza de manera más brillante en la obra de P. I. Čajkovskij. La tendencia épica la fundamenta sobre el principio de la narración, del relato, y de la vida en toda su diversidad. A esta tendencia se relaciona la obra de A. Borodin. Además, Asaf'ev caracteriza dos tipos de sinfonismo que están relacionados íntimamente. Estos son el sinfonismo genérico característico, y el colorístico-paisajista. Ambos se encuentran realizados en las obras de M. Balakirev, y sobre todo en la obra de N. A. Rimskij-Korsakov. El argumento en estas obras está relacionado ya sea con la vida del pueblo ruso, o con modelos orientales. En este mismo capítulo se establecen los límites del desarrollo del sinfonismo, desde la Segunda sinfonía de A. Rubinstein (1854), hasta la Octava sinfonía de A. Glazunov (1906), incluyendo la obra sinfónica de A. Scriabin. Aquí nuevamente se contraponen el sinfonismo de Glazunov y de Taneev. A Glazunov se le caracteriza por su concepción suntuosa y su grandiosidad, relacionado «...con la distribución constructivo-espacial del material» [p. 234]

La obra de S. Rachmaninov y A. Scriabin (talentosos discípulos de S. Taneev) se les caracteriza por su lirismo brillante. En Scriabin prevalece la tendencia al éxtasis, y se evalúa como la culminación de la cultura del sinfonismo ruso prerrevolucionario. En Rachmaninov prevalece la tendencia «...hacia la entonación callada, de claro pesar, de emoción contenida por un lado, y por

el otro, de entonaciones de excitación y protesta» [p. 203]. Asaf'ev remarca en el sinfonismo de Rachmaninov un principio de canto nacional, de "canto de planicie", de melodía fluida y ampliamente extendida.

La consagración de la primavera de I. Stravinskij, y *La Suite Escita* de S. Prokof'ev, son caracterizadas como el presentimiento de una "nueva era". Al igual que en *El Libro sobre Stravinskij*, Asaf'ev continúa acentuando sobre el excepcional talento de Stravinskij, que lo caracteriza como "un ímpetu hacia el futuro". Pero para Asaf'ev, la cúspide del arte musical ruso se logra en la obra de S. Prokof'ev.

«La música de Prokof'ev en general no se ha negado a los esquemas y métodos racionales, y para nada ha accedido al principio del caótico amontonamiento de sonidos, él simplemente no ha hecho de los medios un objetivo, y en lugar de las indicaciones académicas, así como también de la cultura modernista-impresionista de invernadero amante de las sonoridades, llevó adelante el principio del dinamismo y de la sensación de la realidad en la música. Aquello sin lo cual no puede existir la vida, — el movimiento, el crecimiento, la respiración — todo esto es nuevamente el sentido de la música. No es gratuito que algunos innovadores de aquel tiempo se admiraran, por que en Prokof'ev una simple correlación de acordes de quinta se escucha más viva que las complicadísimas combinaciones de acordes en su música. Y si en este hecho concreto por lo pronto aún no existe una explicación científica cabal al interior de la misma música, la respuesta se dio ya hace mucho en la anterior época: en el corazón de la vida social, de donde surgieron los grandes eventos, se agitaron las grandes fuerzas y se acumuló la explosiva energía. La música de Prokof'ev fue su reflejo. Y todo aquel que es sensible a la vida común, al gusto artístico, a todo el orden de cosas predispuesto, le indigna el compositor que con el involuntario empuje de su obra, cede finalmente al esteticismo.» [p. 236]

Al igual que el prólogo del *Libro sobre Stravinskij*, B. Asaf'ev también escribe el prólogo de *La Música Rusa desde el comienzo del siglo XIX*, a su regreso del *Salzburger Festspielen*, en noviembre de 1928. En éste B. Asaf'ev subraya sobre el significado social del arte, y sobre el descubrimiento y la comprensión de las leyes fundamentales que lo determinan. Señala sobre la necesidad de

analizar la historia del arte musical, estableciendo las causas sociales de su surgimiento en sus distintas formas y fenómenos. Asaf'ev escribe:

«Estas formas son determinantes. En éstas se encuentra la vida social de la música. En éstas se hace *audibles*, se percibe y se escoge aquello que inventó y construyó el compositor, en éstas se forjan y constantemente se cristalizan los morfo-esquemas, con los cuales se compone la música. Además de esto, *las formas de hacer música anteceden al proceso de cristalización definitiva de esta o aquellas formas establecidas de la música.* [...] Solo constantemente teniendo ante sí las formas de hacer música como música creada e impregnada por el medio social, el historiador ya no separa a la interpretación de la percepción musical (el estudio del público) y de la creación, y no será capaz de dividir su exposición entre la descripción de la obra o la vida del compositor y la valoración y el análisis formal, entre la enumeración de los instrumentos y la caracterización de la época y la vida, porque todos los factores que constituyen en total a la música como fenómeno social, se unifican y comprenden en el proceso y en las formas de hacer música.» [p. vii]

En el prólogo de la edición del primer tomo de las obras escogidas de B. Asaf'ev, el compositor Dmitrij Kabalevskij describió a *La Música Rusa desde el Comienzo del siglo XIX*, como el inicio en el cambio de su cosmovisión, partiendo no del análisis formal-estilístico de la obra musical, sino de las formas concretas de hacer música que son socialmente condicionadas.

«No todas las posiciones teóricas de este ejemplar libro son formuladas correcta y claramente. Así, teniendo en cuenta que en aquellos años en nuestra musicología estaban en boga los términos sociológicos vulgares, Asaf'ev expresa la idea de la dependencia directa de los fenómenos de orden ideológicos desde la estructura económica de la sociedad»⁵⁵

Efectivamente, ya en el prólogo B. Asaf'ev realiza un giro en la concepción social de su pensamiento musical, avanzando hacia posiciones más deterministas y dogmáticas en cuanto al condicionamiento social del arte musical, e introduciendo cada vez más en su lenguaje los términos y

⁵⁵ KABALEVSKIJ, D.: «B. V. Asaf'ev — Igor' Glebov» en: [Asaf'ev, 1952a] p. 21

conceptos del materialismo histórico. En varios lugares del prólogo podemos encontrar distintas expresiones que aluden a este determinismo social.

Por ejemplo:

«Las formas de hacer música, es decir, la DEMOSTRACIÓN SOCIAL DE LA APARICIÓN DE LA MÚSICA EN LA SOCIEDAD DE CLASES. [...] Estas mismas formas a fin de cuentas, se determinan por la *lucha de clases*, siendo una de sus formas de expresión.../La música se libera y se dirige hacia las formas de hacer música del *régimen burgués*, por un lado [...] y por el otro, se conforma al desarrollo del *capitalismo industrial*.../ En el conocimiento de las relaciones entre las *relaciones de producción* y las formas de hacer música de la *clase social* (creación, reproducción y percepción) se explican todos los complejos problemas de la causalidad: la interrelación de la música como *superestructura*, y sus factores económicos que las crean,.. /Las etapas posteriores de la evolución de la música rusa, son los años de reafirmación y predominio del *capital industrial-mercantil*... » [pp. vii- xii. (cursivas, — A. G.)]

La Música Rusa desde el Comienzo del siglo XIX, originalmente se encontraba dentro de los trabajos de investigación dedicados a los cursos del Conservatorio de Leningrad. Sin embargo el libro no fue aceptado por el Conservatorio, y la editorial estatal *Muzsektor Gosizdata* tampoco aceptó editarlo, posiblemente debido a las críticas de la Asociación de Músicos proletarios RAPM, que en ese momento intensificaba su ataque en contra de B. Asaf'ev. Finalmente la cooperativa editorial *Academia* aceptó editarlo, con sustanciales recortes en los ejemplos musicales y una gran cantidad de erratas.⁵⁶ Entre 1952 y 1954, el libro se publica parcialmente en sus *Obras escogidas*, por la editorial de la Academia de Ciencias de la URSS.⁵⁷

En 1953 se publica una traducción de esta obra al inglés, por el *Russian Translation Project of the American Council of Learned Societies*, bajo el título:

⁵⁶ Cfr. [ORLOVA, 1964] pp. 208-224.

⁵⁷ Cfr. [ASAF'EV, 1952a] pp. 373-376; [ASAF'EV, 1954a] pp. 182-190, 331-354; [ASAF'EV, 1954b] pp. 291-310.

Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century.⁵⁸ La traducción estuvo a cargo del compositor y musicólogo norteamericano Alfred J. Swan.⁵⁹ En 1954, la revista *The Musical Quarterly* publica un artículo del musicólogo Nicolas Slonimsky, en donde se hace una reseña y crítica del libro de Asaf'ev en la traducción de Swan.⁶⁰ Ese mismo año, otra reseña y crítica del mismo libro es realizada por Judah A. Joffe en la revista *Notes*.⁶¹

Ambas críticas se centran en cuestiones formales, y algunas cuestiones de fondo en la reseña de N. Slonimsky. Por ejemplo, los dos autores coinciden en la falta de unidad de los criterios en la transcripción del alfabeto cirílico al latino. Este es uno de los problemas centrales en la traducción del idioma ruso, debido a la variedad de transcripciones fonéticas de los nombres en los idiomas de Europa occidental (v. Introducción. Criterios Bibliográficos).

Otra de las coincidencias en ambas críticas, es la cantidad de errores en los datos, contradicciones en el texto, y una serie de omisiones hechas por Swan. Nicolas Slonimsky toca en su crítica algunas cuestiones relacionadas con el marxismo. Algunas de sus opiniones son en el siguiente sentido:

«Asafiev's difficulties in verbal self-expression are aggravated by his adoption of Marxian dialectics. A product of the pre-revolutionary intelligentsia, he wrestled with his soul for a long time. »⁶²

N. Slonimskij hace el mismo señalamiento que Kabalevskij, en relación a los conceptos sociológicos “vulgares” que B. Asaf'ev adopta en su lenguaje,

⁵⁸ ASAF'EV, B.: *Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century*. Ann Arbor, Mich., 1953, viii, 329 pp.

⁵⁹ Alfred Julius Swan (1890-1970) — compositor y musicólogo americano de origen inglés. Discípulo de Kalafati en el Conservatorio de S-Peterburg (1911-13). Estudió derecho en la U. de Oxford (BA 1911, Ma 1934). En 1921 emigra a USA, en donde fue profesor de la U. de Virginia y otras instituciones. Swan se especializó en la música rusa y específicamente en la música litúrgica ortodoxa rusa. Cfr. MATTHEWS R.: «Swan, Alfred J(ulius)» Grove.

⁶⁰ SLONIMSKY, N.: «Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century» *The Musical Quarterly*, Vol. 40, № 3. (Jul., 1954), pp. 425-430.

⁶¹ JOFFE, J.: «Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century» *Notes*, 2nd Ser., Vol. 12, № 1. (Dec., 1954), pp. 93-95.

⁶² SLONIMSKY, N.: «Russian Music...» op. cit. p. 425.

sobre el determinismo social marxistas, especialmente en el prólogo de esta obra. Slonimskij escribe:

«Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century was written in 1928 and published in 1930. That was the time when “vulgarized sociological concepts” were very much in vogue. Asafiev was compelled to obey a number of taboos.»⁶³

Historia de la Música y la Cultura Musical

En 1929 la sección de educación popular de *Narkompros* en Leningrad, junto con el Conservatorio organizan la sección de música de la Universidad Estatal Obrera Unida, para la cual B. Asaf'ev escribe un manual de texto, titulado: *Historia de la música y la cultura musical (las etapas más importantes)*,⁶⁴ publicado por la misma Universidad.

B. Asaf'ev ya había escrito un artículo sobre la educación musical obrera dos años antes, en el diario *Krasnaja gazeta* titulado, *Mis observaciones*.⁶⁵ En este artículo Asaf'ev escribe:

«En una de las revistas musicales de Berlín me encontré con una nota de tres líneas: “Muy pronto en el Conservatorio Estatal de Moscú se inaugura un conservatorio para trabajadores (eine Arbeiter-Hochschule für Musik)”. No se como se encuentren las cosas en Moscú, realmente sobre la cuestión de abrir una escuela superior de música de este tipo, pero sé que se elabora un proyecto sobre esto mismo en los círculos de nuestro conservatorio de Leningrad. No se lo que resulte de esto, pero quisiera que realmente resultara bien y que los rumores se realizaran.»⁶⁶

⁶³ *Ibíd.*, p. 426.

⁶⁴ ASAF'EV, B.: «Istorija muzyki i muzykal'noj kul'tury (važnejšie etapy). Kratkij konspekt lecij» en: *Gosudarstvennyj obedinennyj rabočij universitet. Muzykal'noe otdelenie, vypusk 1*. Izd. Gos. boskresn. rabočego universiteta (1929), pp. 7-23 (ahora en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 280-284)

⁶⁵ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Moj nabljudenija (Rabočaja konservatorija)» *Krasnaja gazeta*, (več. vyp.) Leningrad, 13 xii, 1927.

⁶⁶ *Ibidem*.

B. Asaf'ev plantea que este tipo de escuela musical para obreros, debería de enfocarse más en la formación de un futuro público que sea capaz de percibir el arte musical, y no solamente en la formación de músicos profesionales.

«...elear el nivel culturo-musical por medio de la formación de nuevas capas de público en el medio más amplio posible. ¿No debería este conservatorio de ser proyectado en su base como un caso especial — no solamente con el objetivo en la composición y la interpretación, sino sobre la asimilación de la música por medio de la obtención de las habilidades creativas e interpretativas mínimas?»⁶⁷

Al escribir B. Asaf'ev este libro de historia de la música para la Universidad Obrera, su intención era relacionar la ilustración del proceso musical histórico con los problemas filosóficos y sociológicos, y comprender dialécticamente una serie de fenómenos concretos en el desarrollo de la cultura musical rusa y de Europa. El libro se estructuró en trece lecciones, cada una de las cuales al final se formulan algunas preguntas de control, con el propósito de relacionar al arte musical con otros aspectos de la cultura y otras artes. Por ejemplo, entre la música y las artes plásticas o la literatura. En el resumen de las 13 lecciones B. Asaf'ev determinó de manera breve y clara las principales corrientes del pensamiento musical desde la antigüedad, la edad media y el Renacimiento, en relación con la cosmovisión de cada época pasando por las sucesivas etapas históricas hasta la actualidad.

Citamos algunos fragmentos del resumen del curso:

«I. Introducción (las tareas fundamentales de la sociología de la música — la dialéctica del proceso Musical-histórico). Las hipótesis sobre el origen de la música (Bücher: *Arbeit und Rhythmus*; Stumpf: *Die Anfänge der Musik*). Las culturas musicales más antiguas. Las fuentes de la cultura musical de Europa occidental [...]

II. La formación de los epicentros de la cultura musical en relación con el desarrollo del capital mercantil y el crecimiento del estado. La estratificación de la música por grupos sociales [...]

⁶⁷ *Ibidem*.

- III. La época de la Ilustración, el florecimiento de la cultura musical profana (de la ciudad y la corte o finca), la formación musical y la práctica musical, el comienzo de la vida de concierto. [...]
- IV. La gran revolución francesa, su música (piezas e himnos revolucionarios, música de las fiestas y ceremonias sociales) [...]
- V. Schubert y Weber. Las tendencias nacionales-románticas. La literatura y la música en la época del romanticismo. [...]
- VI. La revolución de 1848 y su relación con las progresivas ideas del fenómeno musical (vista general de la actividad e ideología de Wagner). [...]
- VII. Las premisas de la cultura musical rusa y la edad media musical rusa. [...]
- VIII. Glinka y sus contemporáneos. La europeización de la cultura musical rusa. Las tendencias nacionales. El teatro romántico y el vaudeville. [...]
- IX. El levantamiento social de los años 60 y el crecimiento intensivo de la cultura musical rusa en las capitales y provincias. [...]
- X. La diseminación de las ideas wagnerianas y la música de Wagner. [...]
- XI. Sinopsis de las sinfonías post-beethovenianas tanto de Europa occidental como de Rusia (Bruckner, Brahms, Rubinstein, Čajkovskij, Borodin, Glazunov, Tanev) [...]
- XII. Antes y después de la guerra. El impresionismo en Francia. La época de *Mir iskusstva* en Rusia, las últimas óperas de Rimskij-Korsakov; [...]
- XIII. Crisis del capitalismo y crisis de la cultura musical urbana de Europa occidental (sinopsis de todas su áreas). La cultura musical contemporánea en la URSS (sinopsis, conclusiones y perspectivas)»⁶⁸

En las preguntas de control se plantean distintas cuestiones, por ejemplo, las características de los principales estilos de la música sinfónica y sus más grandes representantes, partiendo de las condiciones sociales que determinan el contenido de unas u otras obras. En las preguntas de control del último capítulo, más que una serie de cuestionamientos al alumno, son un planteamiento de investigación propio del autor. En éste se dice:

⁶⁸ ASAF'EV, B.: «Istorija muzyki i muzykal'noj kul'tury...» op. cit. [VUL'FIUS, 1969] pp. 280-284.

«Descubrir las causas de la crisis en la cultura musical europea contemporánea en relación con las condiciones generales políticas y económicas de Europa. Cuales son las tendencias hacia la eliminación de la crisis, de los resultados y de su destino. En que consiste la diferencia fundamental de la cultura musical contemporánea en la URSS de la cultura de Europa occidental. Cuales son las perspectivas más cercanas de la evolución de la música en la URSS. En que y como se refleja el aumento en la cultura musical de masas y cuales son las exigencias en la música para el público de masas.»⁶⁹

Crisis de la Musicología de Europa Occidental

En 1927, B. Asaf'ev escribe para la Conferencia de los Cursos de Maestros de Institutos de Música RSFSR de Leningrad, sobre *El estado actual de la ciencia de la música en Europa occidental*.⁷⁰ En su ponencia, B. Asaf'ev caracteriza a la musicología europea en dos principales causas, señalando que en la serie de sus observaciones y recopilaciones de las fuentes, los musicólogos europeos reflejan tanto en el cause histórico como en el teórico, la aspiración hacia los nuevos métodos de selección, sistematización y generalización de las mismas. Además de señalar sobre la gran importancia de los trabajos de investigación de la musicología comparativa europea, como la paleografía y la organología, relacionadas con la idea sobre la música como lenguaje, iniciada ya en los años ochenta del siglo XIX.

En su ponencia, B Asaf'ev llama la atención sobre los trabajos de la sociología de la música, especialmente en la obra del sociólogo Max Weber, titulada: *Die reitionalen und soziologischen Grundlagen der Musik*.⁷¹ La obra de Max Weber

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 284. También citado en: [ORLOVA, 1964] p. 230.

⁷⁰ ASAF'EV, B.: «Sovremennoe sostojanie nauki o muzyke v Zapadnoj Evrope» en: *Materialy konferencii kursov propodavatelej muzykal'nich technikumov RSFSR; 5-15 sentjabrja 1926 g. Tezisi dokladov y resoljucij*. Izd. Leningradskoj gosudarstvennoj konservatorii, 1927. (v. *supra*, cap. IV, *Fundamentos de la entonación musical rusa*, n. 2)

⁷¹ WEBER, Max: «Die reitionalen und soziologischen Grundlagen der Musik» en: *Wirtschaft und Gesellschaft*. J. C. B. Mohr, Tubinge, 1922 (trad. ingl. *The Rational and Social Foundations of Music*, Carbondale, IL., 1958, 2/1969; trad. cast.: «Fundamentos racionales y sociológicos de la música» en: *Economía y sociedad*. México, FCE, 1964, pp.

también había llamado la atención del entonces primer comisario de cultura, A. Lunačarskij, quien dedica un artículo a la obra musicológica de M. Weber, titulada: *Sobre el método sociológico en la teoría e historia de la música (del libro sobre la música de M. Weber)*.⁷²

Cuatro años más tarde B. Asaf'ev escribe nuevamente, por encargo de la Comunidad Revolucionaria Ucraniana de Música, sobre la musicología europea occidental. El artículo se publicó en 1931 en lengua ucraniana para las *Memorias Músico Científicas*, bajo el título: *Crisis de la Musicología de Europa Occidental*.⁷³ El manuscrito del original en ruso no se conservó. La traducción de nuevo al ruso se realizó por V. Dubravinič, bajo la redacción de T. Dmitrievoj-Mej. Esta traducción se publicó en la obra *Del pasado de la cultura musical soviética (1975)*,⁷⁴ que es de la edición que citaremos a continuación.

En este segundo artículo sobre la musicología de Europa, Boris Asaf'ev muestra ya ese característico maniqueísmo soviético, con su dogmática soberbia intelectual que les confiere la razón del materialismo dialéctico. El artículo está estructurado en un texto principal dedicado a un plano general y cinco anexos, cada uno de ellos dedicado a un tema concreto. Al parecer por lo que se afirma en el texto, el artículo fue motivado por la realización del *Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, llevado a cabo del primero al seis de septiembre de 1930 en Liège, Bélgica. En el primer anexo del artículo, B. Asaf'ev incluyó la lista de ponencias y memorias del congreso.

En 1909 se establece en Liège *La Société Liégeoise de Musicologie*, dirigida por Antoine Auda. En 1930 se llevaba a cabo el primer congreso de la *International Society of Musicology*, dentro del marco del octavo Festival Internacional de la

1118- 1183; trad. rus. «Racional'nye i sociologičeskij osnovy muzyki.» en: *Izbrannyye proizvedenija*. M. 1994) (v. *infra*, cap. XII, *La Teoría Evolutiva de la Música*)

⁷² LUNAČARSKIJ, A.: «O sociologičeskom metode v teorii i istorii muzyki (Kniga o muzyke M. Weber'a)» *Pečat i revolucija*. maj, kn. III, 1925 (ahora en: LUNAČARSKIJ, 1971] pp. 158-177)

⁷³ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Križa zachidn'oevrops'kogo muzykoznavstva» en: *Muzično-naukov zapiski*, kn. 1. Charkiv Vseukrains'k tovaristvo revoljuciinyh muzik (VUTORM), Dosledča sekcija. «Ruch», Charkiv, 1931, pp. 86-110.

⁷⁴ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Krisis zapadnoevropejskogo muzykovedenija» en: [LIVANOVA, 1975] pp. 226-266.

Society for Contemporary Music ISCM en Liège. El congreso de musicología se tituló: *Liège. Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Erste Kongress 1930*. Las ponencias del congreso se publicaron bajo el título: *Kongressbericht : Burnham, Plaisong and medieval music society. 1931*.⁷⁵

El tema central de este artículo, se basa sobre la supuesta crisis por la que atraviesa la musicología en Europa occidental, que a pesar de los colosales logros alcanzados durante experiencias de muchas generaciones; de la gran cantidad de musicólogos que han creado una monumental obra musicológica de complejo conocimiento; de la experiencia de métodos comprobados y maneras de la investigación; de una red de instituciones y aparato científico-crítico; de la enorme cantidad de materiales impresos, guías bibliográficas, revistas, archivos, bibliotecas, laboratorios, conferencias, seminarios, etc. etc.; tras todo esto sin embargo, se esconde una profunda crisis de la musicología europeo-occidental, que en palabras de Asaf'ev se expresa:

«Precisamente en la personal conciencia individualista, que a fin de cuentas, dirige todo este trabajo Sísifo, sintiéndose a sí mismo dueños de la situación, y que en realidad se hunden y ahogan en el torrente de contradicciones enfermizas e insolubles, en la búsqueda de los fundamentos para sí mismos, y en la insatisfacción de la propia curiosidad, de la ciencia por la ciencia, en la lucha con la interminable diversidad de hechos, los cuales son aún necesarios reunir y clasificar.»⁷⁶

B. Asaf'ev afirma que el objeto de estudio de la musicología es parte de la fina esfera ideológica, que por lo específico de su estudio, y a diferencia de la ciencia de la naturaleza exige una enorme cautela, ya que cualquier desviación sensiblemente se refleja en el resultado de la investigación.

«Por eso la crisis de la musicología está estrechamente relacionada con la crisis de la conciencia (individual) personal — producto de toda la cultura decadente individualista.» [p. 228]

La crisis de la musicología en Europa es para Asaf'ev, ese miedo del

⁷⁵ Cfr. ANGELL, R.: «Congresses in Musicology, 1900-1939» *Notes*, 2nd Ser., Vol. 1, Nº 2. (Mar., 1944), pp. 36-40; EVANS, E.: «The Liège Festival» *The Musical Times*, October 1, 1930, pp. 898-902.

⁷⁶ GLEBOV, I.: «Krisis zapadnoevropejskogo muzykovedenija» op. cit., pp. 226-227.

musicólogo ante el criterio de “clase”, de no ser conciente del influjo de clase en sí mismo. No tener “conciencia de clase” es estar en crisis.

«Así mismo, aún no se ha derribado la tiranía de la vieja “estética de los valores eternos y normas establecidas con anticipación”, que nos da a conocer el horror ante la valoración dialéctica de los fenómenos artísticos. [...] Yo no escribo un resumen. Mi objetivo es demostrar la “grietas”, descubrir las contradicciones entre el curso externo de los acontecimientos, en donde todo es perfecto (un fuerte aparato, editoriales, ricas producciones, condiciones de trabajo favorables, orden en los métodos) y una anarquía interna y descomposición, contradicciones, que por supuesto son provocadas por la agudización de la lucha de clases en Europa y agudos conflictos sociales.» [p. 229]

B. Asaf'ev establece en los tres campos básicos de la musicología, el orden de su crítica: el sociológico, el histórico, y el teórico, íntimamente relacionados. El artículo comienza con la crítica de la obra, *Die musikalischen probleme der Gegenwart und ihre Lösung*,⁷⁷ del musicólogo alemán Karl Blessinger. En su obra, — afirma Asaf'ev, — Blessinger expresa ideas poco comunes para el oído alemán. En primer lugar sobre la eliminación de la diferencia entre la música elevada (der hohen Musik) por un lado, y la música popular por el otro. En segundo lugar, la cuestión de la forma musical, afirmando que ésta depende del entorno social, de ahí que la historia de la música no sólo sea la biografía de los “grandes músicos”, separados de su realidad social.

Desafortunadamente — según Asaf'ev, — la obra de K. Blessinger no tuvo la resonancia que merecía en Europa. Sin embargo para la musicología rusa esta obra es muy valiosa, ya que descubre y explica la debilidad y la ausencia del objetivo en la musicología europea, con su escepticismo científico y la brillante

⁷⁷ BLESSINGER, K.: *Die musikalischen probleme der Gegenwart und ihre Lösung*. Stuttgart, 1920. Karl Blessinger (1888-1962) — musicólogo y compositor alemán. Estudió musicología en la U. de Munich con Sandberger. Se doctoró en 1913 con la tesis: *Studien zur Ulmer Musikgeschichte im 17. Jahrhundert, insbesondere über Leben und Werke Sebastian Anton Scherers*. De 1920 a 1945 enseñó teoría musical, musicología y educación musical en la *Akademie der Tonkunst* en Munich. En el periodo nazi fue aclamado por sus escritos anti-semíticos, condenando a los compositores judíos del siglo XIX por infiltrarse en Europa, destruyendo la esencia de la música europea. Como su escrito de 1944: *Judentum und Musik: ein Beitrag zur Kultur und Rassenpolitik*. Cfr. POTTER, P.: «Blessinger, Karl» Grove.

sistematización en la investigación de los musicólogos-recolectores. Para Asaf'ev, Karl Blessinger es un músico y a la vez un musicólogo, el cual trabaja en la práctica viva y no en el gabinete.

A continuación, B. Asaf'ev compara los informes del congreso internacional de musicología de Liège, con los anteriores congresos de Basle (1924), y de Leipzig (1925).⁷⁸ En éstos dos anteriores congresos se discutieron una diversidad de problemas que habrían ante la musicología una amplia y productiva perspectiva, aunque algunos de estos trabajos estuvieran aún fuera del fundamento social y “an und für sich”. Asaf'ev escribe:

«...en las últimas década, los historiadores de la música de Europa occidental han pasado instintivamente de la historia de los “héroes y sus actividades”, a la historia del desarrollo de las formas musicales, por un lado, y al medio musical y todo lo que le rodea y lo condiciona, por el otro. [...] Si la evolución en la teoría del estudio de las formas musicales, ineludiblemente llevara al investigador a la descripción de las obras musicales aisladas, y a su clasificación por esquemas constructivos — esto es, hacia el estudio del desarrollo de cada forma como tipo o como una determinada organización del material musical,— entonces esta misma teoría nos llevaría de la historia de lo específico y a la revelación de sus actividades, hacia la historia de la cultura musical por un lado, y hacia el estudio de la música como una especial forma de la “actividad espiritual” de la humanidad, como una evolución específica del discurso — por el otro. Los conceptos — musikalische Sprache, la langue musicale — comienzan a revivir así la Gebrauchsmusik etc. La localización de los géneros musicales y su relación con las formas concretas de hacer música nos llevan hacia resultados sumamente valiosos, como a una especie de propileo en los problemas músico-sociológicos» [pp. 232-233]

⁷⁸ Los reportes de los respectivos festivales son los siguientes: Bericht über del Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel, veranstalte anlässlich der Feier des 25 jährige Bestehens der Ortsgruppe Basel der neuen Schweizerischen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1925; Bericht Über den 1. musikwissenschaftlichen Kongress der Deutschen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926; Burnham, Plainsong and medieval music society, Liège, 1931. Al parecer Asaf'ev comparó solamente los informes de Basel y Leipzig con el programa de Liège, ya que el informe de Liège sólo fue editado hasta 1931. Cfr. ANGELL, R.: «Congresses in Musicology, 1900-1939» op. cit.

B. Asaf'ev cita como ejemplo del análisis de la historia del desarrollo de las formas musicales, la obra de Arnol Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*,⁷⁹ en donde se clasifica y sistematiza los productos musicales bajo los conceptos tales como: *Stadtfeifer* (músico profesional empleado por las autoridades cívicas). Este término ha sido usado en los países de germanos desde el siglo XIV (*der statt pfiffer*, 1378, Berne). En la obra se analizan otros términos como: *Ratsmusicus* (*Ratmusicant*); *Stadtmusicus* (*Stadtmusikant*); *Instrumentist*; *Kunstfeifer*; *Kunstgeiger* (violinista); *Freiluftmusik* (música al aire libre. En francés le corresponde el término, *Plein air* ; *Au plein air* ; *en plein air*, que en la pintura se utilizó para designar al impresionismo pictórico *l'école du plein air*. En la música se utilizó en las expresiones: *Orchestre de plein air*; *musique de plein air*, etc.); *Hausmusikpflege* (la música en casa); *Die akademischen Collegia musica* (música académica, en la universidad y los colegios); *Nachtwächter und Postillionmusik* (la música del correo y música de los carteros).⁸⁰ Arnold Schering había ya escrito en 1921 sobre la música municipal o estatal, en su artículo titulado: *Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775*.⁸¹

En cuanto a la forma musical, Boris Asaf'ev afirma en su artículo que:

«El concepto de la forma, entendido como leyes determinadas y anticipadas de la estética en los bellos esquemas establecidos de antemano, comienza a ceder su lugar a los distintos intentos de revelar la esencia dinámica de las formas musicales, de su organismo, de su condicionamiento social-histórico, y su dependencia del contenido.» [p. 233]

La superación del formalismo abstracto era uno de los principales obstáculos en la resolución del problema de la forma musical. Como ejemplo de esto, B. Asaf'ev cita la obra de Walter Harburger, titulada: *Form und Ausdrucksmittel in der Musik*, publicada en Stuttgart en 1926. B. Asaf'ev prosigue:

«Allá, en donde la historia del desarrollo de las formas musicales se junta con el estudio de los géneros de la música y los tipos y maneras de su revelación social

⁷⁹ SCHERING, A.: *Musikgeschichte Leipzigs*, II: Von 1650 bis 1723. Leipzig, 1926.

⁸⁰ Cfr. SCHWAB, H.: «Stadtfeifer» Grove; RASTALL, R. : «Turmmusik» Grove ; «Plein air» TLFi Trésor de la Langue Française Informatisé.

⁸¹ SCHERING, A.: «Die Ratsmusik von 1650 bis 1775» *Archiv für Musikwissenschaft*, 3. Jahrg., H. 1. (Jan., 1921), pp. 17-53. (Sobre Schering v. *supra*, cap. I, n. 122.)

“Las formas de hacer música”), ante nosotros se abre toda una serie de trabajos de investigación [...] y la posibilidad de una construcción de la historia de la música sobre una firme base sociológica.» [pp. 233-34]

Como ejemplo de los estudios sobre la evolución de los géneros y las formas musicales, B. Asaf'ev cita una serie de obras de autores alemanes que muestran esta evolución. Las obras ilustran los cambios y transformaciones de los elementos musicales, de los cuales se conforman las mismas formas musicales en su esencia expresiva. En primer lugar Asaf'ev cita la obra del musicólogo alemán Friederich Blume, en la edición de 1925 de su tesis doctoral de la Universidad de Leipzig (1921), titulada: *Vorgeschichte der Orchestersuite im XV-XVI Jahrhundert*.⁸² Le sigue la tesis doctoral defendida en 1924 en la Universidad de Erlangen por el musicólogo Werner Dankert, titulada: *Geschichte der Gigue*.⁸³ Finalmente, la tesis de J. M. Müller-Blattau, defendida en la U. de Freiburg en 1920, titulada: *Grundzüge einer Geschichte der Fuge*.⁸⁴ Sin embargo, B. Asaf'ev señala que por supuesto el análisis en estos trabajos, se ha realizado fuera de la dialéctica y la teoría de la evolución, por lo cual muchas de las posibles conclusiones se les escapan de las manos.

Sobre el estudio de la historia y las formas de hacer música en la edad media, B. Asaf'ev cita varios importantes trabajos de investigación sobre este tema. Primeramente, cita la obra del musicólogo Friedrich Ludwig, titulada: *Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts*.⁸⁵ La obra fue publicada en *Hadbuch der Musikgeschichte*, bajo la edición de Guido Adler en 1924. Esta obra es un amplio análisis de la música de la edad media. Entre 1902 y 1924 F.

⁸² BLUME, F.: *Vorgeschichte der Orchestersuite im XV-XVI Jahrhundert*. Leipzig, 1925. (Tesis doctoral de la U. de Leipzig en 1921, titulada: *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert*) Cfr. POTTER, P.: «Blume, Friedrich» Grove.

⁸³ DANCKERT, W.: *Geschichte der Gigue*. Leipzig, 1924. (Tesis doctoral de la U. de Erlangen de 1924) Cfr. KATZ, I.: «Dankert, Werner» Grove

⁸⁴ MÜLLER-BLATTAU, J. M.: *Grundzüge einer Geschichte der Fuge*. Königsberg, 1923 (Tesis de la U. de Freiburg, 1920) Cfr. BARTLET, M.: «Müller-Blattau, J. Maria» Grove.

⁸⁵ LUDWIG, F.: «Die geistliche nichtliturgische und weltliche einstimmige und die mehrstimmige Musik des Mittelalters bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts» en: ADLER, G., ed. *Hadbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt, 1924, pp. 157-295 (2a ed. 1930) Cfr. HILEY, D.: «Ludwig, Friedrich» Grove.

Ludwig había ya escrito una serie de trabajos relacionados con la música de la edad media. Entre éstos figuran los artículos: *Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts*;⁸⁶ *Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. II y III*;⁸⁷ *Perotinus Magnus*;⁸⁸ y otros más.

La segunda obra pertenece al musicólogo Heinrich Besseler, titulada: *Studien zur Musik des Mittelalters*.⁸⁹ La obra fue publicada en dos números de la revista *Archiv für Musikwissenschaft*, en 1925 y 1927. En la primera parte, H. Besseler la dedica a las nuevas fuentes del siglo XIV y principio del XV. La segunda parte al *Motette*, desde Franko de Koln hasta Philippe de Vitry.

Otra de las obras sobre la historia de la música en la edad media citada por Asaf'ev, es la del musicólogo francés Armand Machabey, titulada: *Histoire et évolution des formules musicales du I-er au XV-e siècle de l'ère chrétienne*,⁹⁰ a la que Asaf'ev caracteriza como la obra que plenamente concibe ya a la historia de la música como un proceso. Asaf'ev escribe:

«En esta obra ya definitivamente se presenta en primer plano la investigación de la música como un proceso, como proceso de formación, como eslabones interrelacionados de la transformación de los medios expresivos (del lenguaje).

Entre esta mutabilidad, entre la incesante lucha social-histórica determinante de

⁸⁶ *Ídem.* «Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts» *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 4. Jahrg., H. 1. (Nov., 1902), pp. 16-69.

⁸⁷ *Ídem.* «Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. II. Die 50 Beispielen Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier» *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 5. Jahrg., H. 2. (Feb., 1904), pp. 177-224; «Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. III. Über die Entstehung und erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung» *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 7. Jahrg., H. 4. (1906), pp. 514-528.

⁸⁸ *Ídem.* «Perotinus magnus» *Archiv für Musikwissenschaft*, 3. Jahrg., H. 4. (Nov., 1921), pp. 361-370.

⁸⁹ BESSELER, H.: «Studien zur Musik des Mittelalters I. Neue Quellen de 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts» *Archiv für Musikwissenschaft*, 7. Jahrg., H. 2 (Jun., 1925), pp. 167-252.»; *Ídem.* «Studien zur Musik des Mittelalters. II. Die Motette von Franko von Lon bis Philipp von Vitry» *Archiv für Musikwissenschaft*, 8. Jahrg., H. 2 (Jan., 1927), pp. 137-258. Cfr. POTTER, Pamela.: «Besseler, Heinrich» Grove.

⁹⁰ MACHABEY, A.: *Histoire et évolution des formules musicales du Ier au XVe siècle de l'ère chrétienne*, Paris, Payot, 1928 (Tesis doctoral de la U. de París, *Essai sur les formules usuelles de la musique occidentale (des origines à la fin du XVe siècle)*); en 1955 se edita como : *Genèse de la tonalité musicale classique de origines au XVe siècle*). Cfr. «Machabey, Armand» Grove.

la “entonación”, sucede una especie de selección, de cristalización de las formas, que organizan el material (la cadencia completa, las funciones armónicas del bajo etc.). El trabajo evidencia sobre la enorme erudición, y sobre la colosal cantidad de los documentos investigados.» [pp. 234-35]

En su historia y evolución de las formas musicales, Armand Machabey caracteriza en cinco capítulos el surgimiento de las formas musicales en la música de occidente hasta el Renacimiento. El primer capítulo se dedica a los aportes musicales de oriente a occidente del siglo I al VIII. El segundo capítulo sobre el conflicto franco-latino y la significación del *Organum* en el siglo IX y X. El tercer capítulo sobre el progreso de la *tercera* en el siglo XI. El cuarto capítulo sobre los *ténors*, la tonalidad mayor, la monodia y la polifonía en el siglo XII y XIII. El último capítulo a los bajos cadenciales en los siglos XIV y XV.

En relación al tema del origen de la música, B. Asaf'ev cita la obra del musicólogo y filósofo alemán Carl Stumpf, titulada: *Die Anfänge der Musik*.⁹¹ Obra que propone una fructífera hipótesis sobre las “señales a distancia”. La obra fue traducida al ruso en 1927 bajo la redacción de B. Asaf'ev.

En el campo de la organología, B. Asaf'ev cita la obra del musicólogo norteamericano Curt Sachs, titulada: *Geist und Werden der Musikinstrumente*.⁹² C. Sachs se doctoró en 1904 por la Universidad de Berlín. Trabajó junto con Hornbostel en el *Das Berliner Phonogramm-Archiv*, y es coautor del artículo *Systematik der Musikinstrumente*.⁹³ Este artículo abrió una nueva base para la clasificación de los instrumentos. *Geist und Werden der Musikinstrumente*, estudia el origen y desarrollo de los instrumentos en estrecha relación con los factores económicos. Además de las formas de la conciencia social y las diferentes creencias de procedencia social y biológica.

«El mismo concepto de música en Curt Sachs, definitivamente va mucho más

⁹¹ STUMPF, C.: *Die Anfänge der Musik* Leipzig, 1911 (trad. rus. *Proischozhenie muzyki*. Leningrad, Triton, 1927) Sobre Stumpf v. *supra*, cap. I, *Instituto de Historia de las Artes*, n. 125; sobre su obra v. *infra*, cap. XII, *El origen de la Música*.

⁹² SACHS, C.: *Geist und Werden der Musikinstrumente*. Berlín, 1929.

⁹³ *Ídem./Hornbostel, E.:* «Systematik der Musikinstrumente» *Zeitschrift für Ethnologie*, xlvii (1914), 553-90, (trad. ingl. «Classification of Musical Instruments» *The Galpin Society Journal*, Vol. 14. (Mar., 1961) pp. 3-29) Cfr. BROWN, H.: «Sachs, Curt» Grove.

allá de los límites de lo artesanal, de la esfera profesional estrecha, y del objeto de goce estético y de admiración.» [p. 235]

B. Asaf'ev continúa con la obra del musicólogo suizo Ernst Kurth. En 1908 E. Kurth se doctora por la U. de Viena con la tesis: *Der Stil der opera seria von Gluck bis zum Orfeo*. En 1912 escribe *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*,⁹⁴ para su habilitación en la U. de Berne, publicada un año después. Dirigió el departamento de musicología en la U. de Viena hasta su muerte. En 1917 publica *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*,⁹⁵ y en 1920, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*.⁹⁶

Para B. Asaf'ev, Ernst Kurth representa uno de los mayores logros de la musicología de Europa occidental. Asaf'ev nos dice:

«Kurth, partiendo del concepto de energía, y de la observación de la alternancia de la tensión y resolución en el proceso de formación de la música, sin ser un dialéctico, llegó hasta afirmaciones y conclusiones que destruyeron a toda la base de la escritura formal-estática, a los prejuicios abstracto metafísicos, y a la idea arraigada sobre la indestructibilidad de la esencia a-histórica de los cánones teóricos.» [p. 236]

Pero para B. Asaf'ev, el concepto de energía en Kurth es algo muy vago que no logra determinar definitivamente. Su idea oscila entre una especie de concepto psicológico perceptivo, y una revelación propia de la misma tensión y resolución de la música. Asaf'ev describe:

«Kurth intensamente busca los medios para transmitir y esclarecer verbalmente el concepto de aquellos procesos, que para él, sin lugar a dudas se dibujan en la música no como un proceso mecánico de producción de sonido, sino como en un proceso de formación mutuo, de interrelación y condicionamiento mutuo de

⁹⁴ KURTH, E.: *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*. Habilitationsschrift, U. of Berne, 1912; Berne, 1913.

⁹⁵ Ídem. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*. Berne, 1917. 5te. 1956 (trad. rus. Ewald, Z. Pod redakcij Asaf'eva, B. *Osnovy Linearnogo Kontrapunkta. Melodičeskaja polifonija Bach'a*. Moskva, Muz. Izd., 1931).

⁹⁶ Ídem. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*. Berne, 1920 (trad. rus. *Romantičeskaja garmonija i eë krosis v "Tristan'e" Wagner'a*. M. Muzyka, 1975) Cfr. FISCHER, Kurt von.: «Kurth, Ernst» Grove. (v. *infra*, cap. XII, *La Natur-Philosophie*)

los factores que los organizan. Naturalmente que él se dirige hacia el lenguaje psicológico y metafísico, tan común entre los alemanes.» [Ibídem.]

En esencia, Asaf'ev considera la obra monumental de Kurth, como la cúspide en el campo teórico-cognoscitivo de la musicología europea basada en la historia. Pero en el campo de la filosofía de la música, Asaf'ev reserva un lugar especial a Paul Bekker, contraponiendo su obra con la de Ernst Kurth, y mostrando sus resultados parecidos en el campo de la sociología de la música, y de la estética sociológica que colinda con ésta. La obra de Paul Bekker es caracterizada por B. Asaf'ev, como el pensamiento que vino a sustituir a la estética formal. Su obra *Das deutsche Musikleben* (Berlín, 1916), es considerada por Asaf'ev como el inicio en la sistematización de los fenómenos de la vida musical y de la cultura, sobre su base nacional. Un intento de reforma social dentro de los límites de un estado democrático.

«Pero esta sociología europea occidental se detiene. Ésta no sabe del criterio de clase. Ésta se aparta del materialismo dialéctico y es sumamente unívoca, e inconsecuentemente (me refiero al orden metodológico, y no a afirmaciones separadas, en donde se pueden encontrar sin lugar a dudas formulaciones dialécticas) se utiliza la dialéctica idealista.» [p. 243]

El objetivo de P. Bekker en su *Das deutsche Musikleben*, era dibujar la vida musical alemana en toda su diversidad y con todas sus ventajas y desventajas. Como un todo que se arraiga en la cultura general y que se determina por la visión del entorno social dado. (v. *supra*, cap. I, n. 124.)

B. Asaf'ev concluye su artículo con la caracterización de la obra de Matzke, *Musikökonomik und Musikpolitik*, y de Hans Moser, *Musik und Staat*.

Al final de su artículo, B. Asaf'ev realiza una larga y retórica exposición de sus conclusiones, en las que dogmáticamente y sin miramientos, resume su severa crítica sobre la musicología de Europa.

«La musicología europea occidental contemporánea es el fruto directo de la ciencia y de toda la cultura burguesa. Sobre las “ventajas” se ha hablado. Sobre las “desventajas” también ha sido dicho. La crisis está, en primer lugar, en la división de las áreas; en segundo lugar, en la ausencia de una dirección principal, la cual concentraría la dispersión de fuerzas, no solamente criticando,

sino claramente contraponiéndose a la ideología enemiga de clase; en tercer lugar, en el aún presente aislamiento de la musicología, en la incorrecta concepción de la ciencia, como a-política y separada de la lucha, en la mezcla de la honestidad científica y la estricta metodicidad con la supuesta y absoluta imparcialidad, en la predilección del “movedizo” eclecticismo de la unidad del método científico, de la ideología y la actividad (es decir de la lucha).» [p. 252]

Tras 75 años, difícilmente podríamos estar de acuerdo con algunas de las ideas expuestas en esta obra. Desde nuestra perspectiva histórica, considerar necesaria una toma de posición de clase frente a la ideología *burguesa* en la musicología, no tiene sentido. Su argumento es insostenible. Más aún cuando el mismo Asaf'ev, al inicio de este mismo artículo subrayaba sobre las consecuencias ideológicas en el trabajo musicológico, diciendo:

«Aunque aquí es pues imposible no advertir, que el objeto de la musicología — de la música — es de una fina esfera ideológica; lo específico de la musicología, a diferencia de la ciencia sobre la naturaleza, exige una enorme precaución ideológica, y la desviación e inestabilidad ‘ideológica’ resultan ser sumamente sensibles en todo el trabajo investigativo.» [p. 228]

Así, B. Asaf'ev por una parte advierte sobre el peligro de la torcedura ideológica, y por el otro, en su crítica sobre la crisis “burguesa” alienta a la centralización y concentración de una dirección ideológica “correcta”, en contra de la ideología enemiga de clase. Desafortunadamente, tan sólo unos pocos años después, estas mismas “recomendaciones” que Asaf'ev escribe en las conclusiones de su artículo se hicieron realidad. El musicólogo alemán no solamente adquirió una “conciencia de clase”, sino que fue mucho más allá, aplicando en su trabajo musicológico el criterio de una “conciencia de raza”. Estos mismos musicólogos que B. Asaf'ev calificaba de individualista recolectores de datos, y de a-políticos insatisfechos en su propia curiosidad, tomaron partido. El partido de la superioridad racial aria.

Karl Blessinger fue aclamado por el gobierno Nazi por sus trabajos anti-semitas, mostrando gráficas biológicas imaginarias y condenando a los compositores judíos presuntamente infiltrados en la música europea que destruyendo su esencia. En 1936 escribe el artículo *Musik und Politik*. En 1939 el

libro: *Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler: drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. En 1944 escribe una versión aumentada del mismo libro titulado: *Judentum und Musik: ein Beitrag zur Kultur und Rassenpolitik*. En 1939 escribe el artículo *Englands rassischer Niedergang im Spiegel seiner Musik*, y en 1941 *Der Weg zur Einheit der deutschen Musik*.⁹⁷ Otro de los musicólogos citados, Werner Dankert, había sido nombrado lector de la U. de Jena en 1937 y trasladado a Berlín en el mismo año. Fue director del departamento de musicología en Graz de 1942 hasta el fin de la guerra. Posteriormente fue juzgado en el sector soviético de la ocupación de Alemania, por sus servicios a la sección musical de las operaciones culturales del ideólogo cultural nazi Alfred Rosenberg, declarándolo inaceptable para el trabajo académico. No pudo obtener ningún puesto académico en Alemania oriental. En 1941, W. Dankert había escrito en la publicación mensual nazi *Nationalsozialistische Monatshefte* el artículo *Deutsches Lehngut im Lied der skandinavischen Völker*. Arnold Schering, de 1928 hasta su muerte en 1941, fue director del departamento de musicología de la U. de Berlín. En 1933 supervisó la reorganización de la *Deutsche Musikgesellschaft* bajo los principios del Nacional Socialismo, y autorizó la dimisión del musicólogo judío Alfred Einstein, director de la revista.⁹⁸ Friederich Blume en su ponencia de la primera conferencia de musicología del tercer Reich, el *Reichsmusiktag* en 1938, elabora el tema adoptado por la conferencia "Música y Raza". Desde 1938, Blume se afilió al *Staatliches Institut für Deutsches Musikforschung*, instituto central de musicología establecido por el ministerio de educación Nazi. De 1939 a 1945, fue secretario de la publicación *Das Erbe Deutscher Musik*, y editor

⁹⁷ Cfr. POTTER, P.: «Blessinger, Karl» Grove.

⁹⁸ Alfred Einstein (1880-1952) — musicólogo norteamericano de origen alemán. Primo del científico Albert Einstein. Discípulo de Adolf Sandberger. Se doctoró por la U. de Munich con la tesis: *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert* en 1903, se publica en Leipzig en 1905 y parcialmente traducida al inglés en la revista: *JVdGSA*, xxiii (1986), pp. 81-92. Fue el primer editor de la revista *Zeitschrift für Musikwissenschaft* de 1918 hasta 1933 en que abandona Alemania por el régimen nazi. En 1939 emigra a USA. Fue profesor de la U. de Columbia; New York en Princeton; Michigan en Ann Arbor; y Yale. Cfr. KING, A.: «Einstein, Alfred» Grove; SCHNAPPER, E.: «Schering, Arnold» Grove.

del *Deutsche Musikkultur*. En 1937 escribe su primer artículo racista, *Musik und Rasse: Grundfragen einer musikalischen Rasseforschung*, en la revista *Die Musik*. En 1939 escribe el artículo *Deutsche Musikwissenschaft*, publicado en la revista *Deutsche Wissenschaften*; número que fue dedicado al 50 aniversario del *Führer und Reichkanzler*. Ese mismo año, Friederich Blume escribe el artículo *Das Rasseproblem in der Musik*, reeditado en 1944.⁹⁹

La lista de musicólogos nazis por desgracia no termina aquí. Solamente quisiéramos agregar que la musicología alemana recibió significativos beneficios y un amplio financiamiento del gobierno alemán Nazi. A través del ministerio de educación se brindó apoyo económico a las publicaciones de musicología. Entre éstas, a la *Deutsche Musikgesellschaft*, y a la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (ahora *Archiv für Musikwissenschaft*). Además se creó una nueva revista de musicología, la *Deutsche Musikkultur*. Todos los proyectos del *Denkmäler der Tonkunst* eran supervisados por H. Besseler y F. Blume, para se suscritos bajo los principios editoriales del ministerio de educación, y publicados en la serie *Das Erbe Deutscher Musik*. A través del Bureau de Alfred Rosenberg, que subvencionaba las publicaciones y se enlistaban musicólogos para la propaganda Nazi, que empleaban como consultantes de las actividades musicales.¹⁰⁰ Para concluir, diremos que las “proféticas críticas” de B. Asaf’ev dirigidas a marcar los errores de la musicología europea occidental, específicamente sobre «la ausencia de una dirección principal, la cual concentraría la dispersión de fuerzas, no solamente criticando, sino claramente contraponiéndose a la ideología enemiga de clase» fueron irónicamente corregidas y rectificadas por el régimen Nazi. La supuesta crisis que describe Asaf’ev en su artículo, no era la crisis de la musicología europeo occidental, sino el preámbulo de una profunda crisis social en el siglo XX. El surgimiento del totalitarismo en Europa.

⁹⁹ Cfr. POTTER, P.: «Blume, Friedrich» Grove.

¹⁰⁰ Cfr. POTTER, P.: «Musicology. III. National traditions of musicology. 4. Germany and Austria. (iii) The Nazi period» Grove.

CAPÍTULO VI

LA FORMA MUSICAL COMO PROCESO I

Introducción

Uno de los libros centrales en la obra musicológica de Boris V. Asaf'ev, es sin duda *La forma musical como proceso*. La obra se escribió en cuatro años, y estuvo lista para su publicación en 1929, pero con los acontecimientos surgidos de la publicación del *Libro sobre Stravinskij*, la edición se pospuso hasta 1930. En la obra se exponen las ideas fundamentales del pensamiento de Boris Asaf'ev. Sobre el proceso de los cambios entonativos que condicionan los estilos, los géneros, las formas, y el carácter de la música en las distintas culturas y épocas.

La estructura de la obra se divide en tres partes, con doce capítulos y dos anexos. La primera parte contiene tres capítulos que analizan como se lleva a cabo la formación musical. En el primero se examinan los factores y hechos del movimiento musical y su formación. En el segundo se explican los principios de similitud y repetición en sus distintos tipos: Imitación, canon y fuga; el concepto de "tema", la dinámica y la estática musical. El tercero estudia las fuerzas que actúan en la formación musical, el concepto de energía, y la dinámica en el inicio del movimiento.

En la segunda parte se analizan los estímulos y los factores de la formación musical. En el capítulo cuarto se estudia el inicio y el fin del movimiento. En el quinto el desarrollo del movimiento. El sexto se dedica al estudio de la disonancia y la consonancia, la modulación y otros estímulos y factores de la formación musical.

En la tercera parte se analiza los principios de similitud y contraste, en su revelación sobre las formas musicales cristalizadas. En el capítulo séptimo se estudia las formas basadas en el principio de similitud; las variaciones, el canon, la fuga, el rondo, etc. En el octavo capítulo las formas basadas en el

principio del contraste (primera parte). El noveno capítulo analiza el proceso dialéctico de la formación musical; la alternación y la simultaneidad musical; y las formas musicales conformadas y cristalizadas. El décimo capítulo de nuevo estudia las formas basadas en el principio del contraste (segunda parte). El onceavo capítulo estudia la formación de los ciclos musicales sobre el principio de contraste. Y el doceavo nos habla sobre las formas musicales de la suite y la sinfonía. El primer Anexo es una especie de resumen general y conclusiones sobre el libro. El segundo Anexo expone los fundamentos de la entonación musical, presentados ya en el cuarto capítulo de esta obra.

Boris Asaf'ev inicia su introducción, afirmando que la forma musical es un fenómeno socialmente determinado en el proceso de su entonación. Este proceso se cristaliza en los distintos esquemas, ya sea del allegro sonata, de los sistemas de cadencias, o de fórmulas modales y de escalas. Todos estos esquemas se basan en un proceso largo de sondeo, de búsqueda y de adaptación de los mejores medios para su más comprensible expresión, es decir, de aquel tipo de entonación el cual haya sido asimilado por el medio circundante, a través de las formas más productivas de hacer música.

La forma musical, nos dice Asaf'ev, no es sólo un esquema de construcción. La forma musical es probada por el oído, incluso por varias generaciones, y es siempre socialmente revelada por la organización del material musical conforme a su distribución en el tiempo, es decir, a la organización del movimiento musical. Pues un material musical inmóvil es imposible.

El principio de la organización musical es un principio social y no un principio de la conciencia individual. Este principio surge de las necesidades prácticas que el medio social asimila, escogiendo el más necesario. El marco de las necesidades prácticas se amplía de acuerdo al desarrollo cultural. El de la entonación es reafirmado en un determinado medio social como consecuencia directa de sus objetivos utilitarios sonoros. Estos objetivos utilitarios sonoros serían pues las alarmas, los rituales mágicos, etc. Todas estas señales sonoras se elevan a la música en complejas combinaciones, que restringen sus funciones originales, y se convierte en objeto de goce estético.

Pero ningún tipo de música sobrevive si ésta no es asimilada socialmente, y si los medios de expresión presentes en determinada etapa, no representan el resultado de la selección social y de las ulteriores variantes de estos resultados. Sobre la música del periodo clásico, Asaf'ev nos dice:

«En las obras del llamado periodo clásico, es en dónde la organización del material sonoro alcanza su grado máximo de claridad y de absoluta apropiación por el medio social; los principios de esta organización y su forma, se convierten en normativos de varias generaciones al futuro, considerándose la creación musical sobre esta base, un modelo a seguir.»¹

Las formas clásicas son el resultado de una larga selección social de las entonaciones más estables y útiles. Pero por supuesto que no es posible pensarlas como algo petrificado y tieso, porque el proceso de formación de la música nunca se detiene, es un proceso dialéctico, y la música entendida como esquema abstracto simplemente no existe. La forma musical es un medio de revelación o de descubrimiento de la existencia social de la música. Es como su instrumento. Pero el medio acústico aún no organizado por la conciencia humana no constituye la música. La escala musical, antes de su aparición en los tratados teóricos como una abstracción de las escalas en la música real, la cotidiana, de fórmulas ascendentes o descendentes, y de relaciones de tonos separados, son asimiladas por la memoria práctica y subsisten como algo característico para cada tono melódico en fórmulas-canto o melodías. Asaf'ev subraya que la forma como un proceso, y la forma como un esquema cristalizado, como estructura, son dos aspectos del mismo fenómeno. Es la organización de las combinaciones sonoras socialmente más útiles, las más expresivas. B. Asaf'ev ejemplifica el concepto diciendo:

«Para el biólogo es claro que la forma de la célula está delimitada, es decir, ésta es como debe ser a consecuencia de la innumerable cantidad de factores determinantes, y fuera de esta forma la célula no la vemos ni la reconocemos. Pero esto no significa que la forma es más esencial que la célula misma.» [p. 23]

¹ GLEBOV, I. (Asaf'ev): *Muzykal'naja forma kak process*. Leningrad, Muzsektor Gosizdata, 1930 [Knigi I i II, ASAF'EV, 1963/R 1971] p. 22.

Lo mismo es en relación a la música. La forma de la obra musical en general, y las formas que constituyen sus elementos, son instrumentos de la conciencia humana colectiva, reveladoras de la música como un medio organizado. Es por eso que cada obra musical se reconoce en la interrelación de sus propios principios de formación. Estos principios se elaboran en un largo camino de selección. Esta selección es un proceso ante todo de memorización. La música se reconoce por el oído, y el proceso de su percepción exige la asimilación de un material móvil. Esto exige de la concentración en la atención sobre sonoridades parecidas y similares; el reconocimiento de la similitud, o de sonoridades completamente diferentes, sobre la diferencia entre lo disímil, lo irregular y lo diferente.

En otras palabras, por una parte el oído cristaliza en la conciencia los complejos sonoros, o unión de sonidos típicos en el proceso de formación musical dado. Si parte de estos complejos sonoros ya antes fueron asimilados, es decir, escuchados y reconocidos por la conciencia, entonces el proceso de percepción va por la línea de la menor resistencia. Por otra parte, el oído nota las entonaciones conocidas, y contrastándolas con las no conocidas, es decir, por medio de la separación de las combinaciones ya conocidas, percibe el movimiento de la música como un desequilibrio cada vez más y más agudo, y una contradicción o conflicto en la interrelación de los momentos sonoros.

La memorización de la música, en su constante devenir y ante una necesidad permanente de comparación de las entonaciones símiles y disímiles, presupone la presencia de cierta cantidad de combinaciones sonoras de antaño, ya cristalizadas en la conciencia humana de determinada época. Lo que Asaf'ev llama la "reserva de entonaciones". En una persona hay muchas y en otra, menos. Pero en general en cada época y en cada clase social domina una determinada cantidad de entonaciones. Éstas están tan arraigadas en la conciencia, que en la audición de obras musicales, en las cuales la interrelación de combinaciones conocidas domina sobre las poco conocidas, brindan un mayor placer que la percepción de la música en la cual

predominan las entonaciones aún no asimiladas, y que para su asimilación, es necesario un aumento extremo de la actividad conciente.

El proceso de comparación del material símil con el disímil se complica, y ante una primera audición de cualquier música desconocida, se presenta ante la conciencia ya no sólo como un desequilibrio agudo de los elementos que la componen, sino como un puro ruido o un caos amorfo. Ante la repetición de las audiciones se aclaran los rasgos, y el entendimiento de la música comienza con la memorización de las correlaciones más conocidas para la conciencia en su comparación con las menos conocidas. La selección de entonaciones conlleva hacia la asimilación de la forma, pero esto no significa que el oyente deba de saber los nombres de los morfo-esquemas y su diferenciación. La cuestión está en la asimilación del orden, en la regularidad de la distribución de las combinaciones sonoras, que presupone la reserva de entonaciones ya asentadas en la conciencia. Sin estas entonaciones se encuentran en un medio extraño, es decir, un sistema de entonaciones desconocidas, es difícil “entender” la música. Cuando se acostumbra uno a la música, entonces la percepción de las correlaciones sonoras sucede por inercia y la energía de la “escucha” pasa a un estado de “fruición” musical. En el reconocimiento se encuentra la asimilación de la música.

«En la medida de la asimilación de tal o cual sistema sonoro, algunas combinaciones sonoras llegan a ser tan conocidas que se perciben como algo ya dado, siempre existente, ya sea como un “contenido directo”, ya sea –si es que se está hablando de una expresividad casi perdida, y las entonaciones son colocadas como fórmulas sonoras, por ejemplo los arpegios– como una especie de material de construcción. La conciencia colectiva “olvida” que estos elementos también se cristalizaron durante largo tiempo, y que en su recolección y asimilación trabajaron muchas generaciones.» [p. 25]

Asaf'ev afirma que al músico profesional en la actualidad, le parece que siempre han existido los medios utilizados del paso de una tonalidad a otra, de la correlación de tónica y dominante, de la unión de acordes de quinta por terceras, y cosas similares fácilmente utilizadas ahora, y que han sido elaboradas en el curso de los siglos como resultado de enormes esfuerzos y

experiencias, lo que Asaf'ev califica como "la lucha de la entonación por su supervivencia". Sin el ejercicio de la memorización, no hay progreso en la percepción de la música, ni tampoco hay evolución de la cultura musical. Pero la memorización no tiene sentido sin la comparación, la diferenciación y la separación de las combinaciones sonoras en el proceso de su alternación. En otras palabras, «...la percepción por segunda vez organiza el movimiento organizado (por el compositor).» [p. 25]

La percepción musical sólo puede suceder a condición de que la misma construcción de la música, la organización del movimiento sonoro, se lleve a cabo bajo las condiciones y las posibilidades de la percepción en la práctica misma. Esto quiere decir que la revelación de la música como unión regular de elementos entonativos, es decir, la forma musical, se percibe en la serie de repeticiones que llegan a ser el factor seguro para su asimilación, las cuales se elaboraron bajo la acción de las necesidades sociales.

Una evolución cada vez más intensa de las formas musicales sólo fue posible en Europa, cuando la conciencia colectiva paso a paso forjó y asimiló en la experiencia entonativa de siglos, las correlaciones de elementos sonoros más racionales, de los cuales poco a poco se formó el sistema temperado actual. Asaf'ev afirma que si únicamente las personas especialmente dotadas en la música, asimilaban las correlaciones de la escala mayor de 12 semitonos, y la mayoría de las personas se mantuvieran ajenas a este sentido tonal, ni Bach, ni Beethoven, ni ningún otro de los compositores existiría socialmente.

Como ya se ha dicho, la revelación de la música sucede a través del proceso de formación del material sonoro. Este proceso representa una organización creativa de las combinaciones sonoras, en base a los principios instintivos sociales, principios que en su momento se cultivan en la experiencia de la asimilación social, o en los hábitos de la percepción de los fenómenos musicales. De estos hábitos surge un proceso morfológico en la música de dos tendencias. La primera de éstas sería la tendencia hacia la cristalización, es decir, hacia una revelación de etapas constructivas de entonaciones paralelas y parecidas, por ejemplo de las cadencias. Y la segunda, la

tendencia hacia un estado de intensa sensación de desequilibrio, es decir, hacia la destrucción de los momentos de similitud y repetición por medio de la implantación de entonaciones desconocidas, inesperadas y caprichosas, y por el camino del rompimiento o separación de las normas constructivas. En etapas posteriores esto conlleva a la lucha entre el factor modernizante en contra de los esquemas tradicionales de composición. Un mismo factor puede ser en una época una entonación revolucionaria, una expresión de nuevos sentimientos, y en otra época, algo muerto que retrasa el desarrollo de la música. Asaf'ev cita como ejemplo a Wagner, diciéndonos:

«Por ejemplo, la cadencia perfecta en la época de su formación era un factor progresivo, y para Wagner en *Tristan* lo contrario, y la superación de las cadencias tradicionales, cerradas y delimitadas del periodo “clásico” representaron una doble fuerza; siendo de otro modo, y no a través de esta contradicción, le hubiera sido imposible formar aquel torrente intenso de sonoridades en una constante permutación de funciones entre acordes tonales habituales y los no comunes, de aquella ilimitada o “interminable” melodía, la cual sirvió de expresión exaltada al refinado erotismo de aquella época.» [p. 26]

En el proceso de la formación musical se presentan elementos de similitud, que componen la base o las etapas de la memorización de la música, y por otra parte están los elementos contrastantes. El esquema se resiste al movimiento. El movimiento en la música se crea sólo en la contraposición de entonaciones percibidas como mezclas de apoyo. Siendo este proceso de formación musical un proceso dialéctico, se percibe siempre como un estado de desequilibrio. Ningún momento de entonación en esencia, se valora como independiente, sino siempre como un peldaño de paso hacia el siguiente. Incluso los puntos de apoyo exigen este paso, y para moverlo del lugar, es necesario contraponer otro “momento” sonoro.

B. Asaf'ev afirma que el estudio de la evolución de las formas musicales, demuestra el constante “alargamiento” del movimiento musical, es decir, que el aumento de la continuidad siguió por una enorme variedad de caminos, y se logró no sin dificultad. Si algunas personas especialmente

dotadas se adelantaron a su tiempo, y fijaron formas de dimensiones significativamente más amplias en comparación con las ya existentes de épocas anteriores, las personas restantes del medio circundante difícilmente asimilaban los logros obtenidos por éstas. Asaf'ev cita varios ejemplos:

«Ejemplos sobran. Es sabido como asombró a sus contemporáneos las dimensiones gigantes de la *Heroica* de Beethoven y como con retraso reaccionó a esta misma sinfonía otro talentoso compositor de aquella misma época, Weber. Es preciso decir que si la clase social que suscitó las nuevas conquistas musicales, no está en condiciones de asimilarlas por sus representantes en un periodo largo de tiempo, entonces otras clases o grupos sociales pasarán de largo por las cumbres de la cultura musical de la clase anterior, y su conciencia musical evolucionará por un camino propio, extendiendo el círculo de entonaciones asimilables y habituales de su entorno.» [p. 27]

Más adelante Asaf'ev afirma:

«Y así, la evolución de las formas musicales en Europa, desde los primeros experimentos de la polifonía (siglos IX—XIII) hasta las colosales dimensiones de las sinfonías románticas (Bruckner, Mahler) y las óperas (Wagner), es en cierta forma un proceso de EXTENSIÓN de las fronteras de la música y de AMPLIACIÓN de los límites del movimiento, íntimamente relacionados con la práctica de la asimilación condicionada por la percepción auditiva, esto es, basándose en sus cualidades no materiales (memorización por medio de la comparación y diferenciación de las uniones sonora símiles y disímiles).»
[*Ibidem*]

Como ejemplos de los trabajos de investigación en este sentido, B. Asaf'ev cita las obras de A. Machabey: *Histoire et évolution des formules musicales du I-er au XV-e siècle de l'ère chrétienne* (París 1928), en donde paso a paso se sigue la influencia de las estructuras entonativas.²

² MACHABEY, A.: *Histoire et évolution des formules musicales du I-er au XV-e siècle de l'ère chrétienne*. Paris, Payot, 1928. Originalmente esta obra fue la tesis doctoral de Armand Machabey (1886-1966) defendida en la U. de París bajo el título: *Essai sur les formules usuelles de la musique occidentale (des origines à la fin du XVe siècle)*. En 1955 ésta se reedita bajo el título: *Genèse de la tonalité musicale classique de origines au XVe siècle*. Su obra abarca distintos temas: *La musique des Hittites* (1945); *La vie et l'oeuvre*

Otras de las obras citadas por B. Asaf'ev es la de Heinrich Besseler:³ *Studien zur Musik des Mittelalters*, publicada en dos números de la revista *Archiv für Musikwissenschaft* en junio de 1925 y enero de 1926. Esta obra originalmente fue escrita por H. Besseler para su habilitación en la U. de Freiburg en 1925, titulada: *Die Motettenkomposition von Petrus de Cruce bis Philippe von Vitry (ca. 1250-1350)*. Además, Asaf'ev menciona el interesante artículo de Vladimir Helfert, *Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform* publicado en abril de 1925 en la misma *AMw*.⁴

PRIMERA PARTE. COMO SE EFECTÚA EL PROCESO DE FORMACIÓN MUSICAL.

Hechos y factores del movimiento musical y su formación

B. Asaf'ev inicia este primer capítulo, reiterando que son dos los fenómenos fundamentales que nos ayudan a comprender la naturaleza del proceso de formación musical. El primero es el movimiento musical; el seguimiento de los sonidos uno tras otro como una interrelación de alturas. El segundo son las condiciones de memorización de la música o sus medios, los cuales han elaborado nuestra conciencia para la retención del torrente sonoro.

La naturaleza temporal de la música condiciona las maneras de memorización, que inevitablemente influye sobre la forma en que se fija el movimiento musical. En toda clase de música se revelan fenómenos similares

d'Anton Bruckner (1945); *Ravel* (1947); *Le bel canto* (1948); *Gerolamo Frescobaldi* (1952); *Guillaume de Machault* (1955); *La cantillation manochéenne* (1956); *La notation musicale* (1960); *La musique de danse* (1966). Colaboró en la redacción del *Larousse de la Musique*, y publicó numerosos artículos en diversas revistas, tradujo al francés y comentó el *Terminorum musicae diffinitorium* de Tinctoris, editó los textos musicales de la *Messe* de Machault, y él mismo compuso en 1912 *Six préludes brefs pour le concert*. Cfr. RAUGEL, F.: «Armand Machabey (1886-1966)» *Acta Musicologica*, Vol. 40, Fasc. 1. (Jan.-Mar., 1968), p. 1. (v. *supra*, cap. v, pp. 302-303)

³ BESSELER, H. op. cit., (v. *supra*, cap. v, n. 89)

⁴ HELFERT, V.: «Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform» *Archiv für Musikwissenschaft*, 7. Jahrg., H. 1. (apr., 1925), pp. 117-146. (v. *infra*, cap. xii, *El Racionalismo Esquemático del Sistema Armónico Tonal Europeo*)

en el tejido musical formado, y se puede determinar su regularidad a través de las repeticiones. El estudio de las funciones de estos fenómenos repetidos nos permite acercarnos hacia el establecimiento de hipótesis, y con su ayuda, sistematizar y unificar la enorme variedad de hechos presentes en la formación musical. Este estudio se inicia ya en las formas de notación musical.

Cada sistema de notación en su momento se cristalizaba como resultado de largos experimentos y adaptaciones, que por supuesto, en las etapas de la formación musical se vieron reflejadas en las maneras y formas de fijación de la escritura de la música. Asaf'ev cita el ejemplo de la notación en la edad media:

«Un ejemplo claro es la interrelación entre la notación neumática y mensural. La primera es indudablemente un producto musical, que apenas había pasado de la tradición oral a la época de la "historia escrita", además de que esta música estaba estrechamente unida a la palabra. La segunda se creó bajo el impulso de la insistente necesidad en implantar medios de fijación de la música, independientes de la métrica oral, en vista del desarrollo del pensamiento polifónico y de otros factores (entre ellos y los lingüísticos, como las nuevas lenguas nacionales, con su rítmica y su entonación).» [pp. 29-30]

Si el crecimiento de la música exigía una notación cada vez más cómoda y abarcadora, así mismo el perfeccionamiento de la notación ayudó a la creación y a la percepción de la música, aligerando los procesos de memorización y la captación de combinaciones sonoras fugaces. Asaf'ev aquí subraya que se dejan de lado la música de la tradición oral, incluyendo a la música de las culturas primitivas, y a las piezas campesinas. Esto no significa que en éstas funcionen completamente otros principios y medios de formación. Pero su variedad de formas y su carácter, en mucho estuvieron condicionados por su oralidad.

Asaf'ev nos dice que ante todo es necesario poner atención sobre el papel de la respiración en la formación de la música. No únicamente la vocal y la de tradición oral, sino también la instrumental y la escrita. La respiración corta o larga influye sobre la construcción y división de la melodía, sobre su reducción o alargamiento, sobre la extensión de las elevaciones y descensos

de los arcos melódicos, en una palabra, sobre la dinámica de la melodía. En la tradición oral de la música, se observa una gran diferencia entre el volumen de respiración del canto en su totalidad y el de sus partes, ya que la pieza se relaciona con la posición tranquila o en movimiento del organismo, y con las formas de este mismo movimiento. Las piezas prolongadas y dancísticas, y las piezas relacionadas con temas o con otros procesos de trabajo, se forman de otra manera, y en éstas no sólo hay una diferencia ritmo-constructiva, sino que es otra su naturaleza entonativa. También se observa esta diferencia en la formación melódica de piezas corales y a capella, en melodías de culto y callejeras, de salón y de taberna. El lugar, el ritmo de vida y el medio social influyen sobre el melos. En este sentido la retórica es un factor importante en la música como lenguaje expresivo. Asaf'ev cita el ejemplo de la retórica del culto:

«Especialmente si se toma en consideración el significado propagandístico de la música (aunque sea la de culto). Los compositores católicos y protestantes, sobre todo de los siglos XVII y XVIII, en muchos sentidos fueron grandes oradores, e incluso propagandistas religiosos en su música, y esta situación influyó en el proceso de la formación musical. Las diferencias entre las formas musicales de la música de cámara y de concierto-sinfónica, entre la música lírico-contemplativa (manifestación y confesión para sí mismo, una especie de introspección) y la música activa, en gran medida se basan en la presencia o ausencia del momento retórico y propagandístico (hay una gran distancia entre cualquier pieza de salón “canción sin palabras” y una misa). Pero por otro lado, cualquier pieza callejera lacónica puede tener mucho más influjo que una enorme sinfonía introspectiva.» [p. 31]

Un factor aún muy importante que influye sobre el proceso de la conformación musical y sobre el resultado del proceso, son los instrumentos musicales, su material, su estructura, su timbre, su técnica de interpretación, etc. Por supuesto este factor se concibe como morfo-formativo, sólo en el caso de que se rechace la concepción de la música como una noción abstracta sobre su forma, y su comprensión no sea sólo video-arquitectónica en forma de cantidad de unidades de compases. La influencia del instrumentalismo

como factor de la forma, en realidad es muy importante. Asaf'ev cita el ejemplo del *bourdon*, que es la cuerda abierta más larga del Laúd y de los instrumentos de arco como la *Lira da braccio*. El término *bourdon* es usado en la tradición francesa para designar al bajo, la nota más grave o tubo del órgano. En la tradición inglesa era para designar la voz más grave de una composición a tres voces (v. *supra*, cap. IV, n. 5).

«Es suficiente con señalar sobre el significado colosal que tuvieron los «VOLYNOČNYE» (“bourdon”), los bajos en sus formas primitivas, y cómo después éstos se reflejaron en culturas musicales más ricas y desarrolladas en calidad de *basso ostinato*, o de pedal de órgano etc. El *cantus firmus* instrumental de la edad media, es exactamente uno de los principios reinterpretados del *bourdon*, porque su objetivo es unir, relacionar y sostener el tejido floreciente de la polifonía. » [p. 32]

El *Cantus firmus* era una melodía fija. El término era usado en la música medieval y renacentista para designar a una melodía preexistente usada como base de una nueva composición polifónica. La melodía puede ser tomada del canto llano o de la monodia secular y sacra, así como de obras polifónicas o melodías inventadas.⁵

La mayor o menor presencia de elementos decorativos, ornamentales, también se relaciona con la factura (tejido) y como demostración del estilo. Pero la ornamentación tiene un significado en relación a la forma, aunque haya una gran diferencia entre las líneas melódicas y las líneas en las cuales está envuelto el ornamento. Esto se observa frecuentemente en el dibujo melódico del proceso de conversión de los elementos decorativos en fundamentales, determinando el modo de la melodía y recibiendo una función armónica. Esto señala que los elementos decorativos instrumentales y vocales son también factores de la formación musical. Por otro lado, el carácter de la ornamentación sobre la que principalmente influyeron los instrumentos y sus cualidades de construcción, demuestra la activa

⁵ Cfr. Bloxam, M. J.: «Cantus firmus» Grove.

influencia del instrumentalismo sobre la forma. En este sentido la vieja división de las formas musicales en vocales e instrumentales tiene su plena justificación, y la aparición de la práctica musical, vocal o instrumental en un lugar determinado, país o nación, inevitablemente influye sobre el proceso de formación de estos o aquellos principios y procedimientos de formación del tejido sonoro.

B. Asaf'ev insiste en que comprender la obra musical, significa aclarar la racionalidad en el avance del torrente sonoro percibido por el oído, darse cuenta de porqué el movimiento continúa, se detiene o se prolonga.

«Una vez más repito lo anteriormente dicho: para comprender la obra, las personas instintivamente comparan entre sí los momentos que se suceden en la música y que en su memoria se graban y frecuentemente se repiten estos complejos sonoros. Esta sonoridad poco a poco se fija en la conciencia y se hace fácilmente reconocible, común, agradable. Ante la escucha de cada nueva obra, las personas comparan los complejos desconocidos y realiza una selección, rápidamente apartando sobre todo a las combinaciones no comunes.» [p. 32]

La audición repetida constantemente lleva a la comparación de la relación desconocida, con los elementos sonoros ya conocidos. Partiendo de las combinaciones sonoras cristalizadas en la memoria, las ya asimiladas en proporción al desarrollo de la experiencia auditiva, el oído se introduce en la sorprendente nueva asonancia, y establece más o menos su parecido con las anteriores. El músico profesional y el público en general se distinguen uno del otro, sólo en relación a esto. El músico tiene en su conciencia una reserva mucho mayor de combinaciones sonoras sistematizadas. El oyente común tiene menos, y frecuentemente se satisface sólo con las experiencias sonoras acostumbradas, y con los momentos aislados reconocibles, y no en la relación de las funciones generales. Asaf'ev explica este proceso en la composición.

«Un proceso similar de aferrarse a las sonoridades acostumbradas o a su repulsión y a la comparación y selección de éstas, sucede en los compositores ante su trabajo creativo. Una mayor o menor expresividad, originalidad y novedad creada en la música, en gran medida se condiciona por el sentido de

la relación entre los diferentes momentos del movimiento musical, y las combinaciones sonoras aún no asimiladas por la mayoría de las personas, y que para la conciencia del compositor, éstas ya han sido asimiladas. La inercia o la novedad en la creación compositiva depende de la selección entre las combinaciones pasivamente asentadas en la memoria, de antaño asimiladas (la creación en la línea de la menor resistencia, que siempre descansa sobre las correlación de combinaciones de simples variantes conocidas al oído), y el “material aún no superado” entre la unión de los sonidos, completa y racionalmente fundamentados, y las –hasta la fecha– novedades y nuevas perspectivas incomprensibles, son –pareciera ser– irracionales.» [p. 33]

El proceso de formación en la música transcurre en una larga lista de estados intermedios. Estos son fundamentalmente dos: el predominio de los factores intelectuales sobre los sonidos instintivamente combinados; y el predominio de los momentos de creación sobre la reproducción de variantes pasivas de entonaciones conocidas. Con el correr del tiempo se crean en un medio social determinado, una inercia social en relación con la música. Este es un factor que tiene un enorme significado para la formación y cristalización de las uniones sonoras socialmente valiosas, pero al mismo tiempo contrarresta la rápida afluencia de inventos creativos. Las diferencias del proceso creativo se observa no sólo en la sucesión histórica, sino en cada época. Su aspecto más primitivo es la creación «memorizada», el esfuerzo de fijar la consonancia gustada o especialmente agradable al organismo, con la simple repetición que lo excita o lo calma. Este es el estado más bajo de la combinación sonora, extremadamente limitado y común. El momento de la invención, así como el proceso del pensamiento musical aquí no están presentes. Las consonancias se contraponen mutuamente en el camino acostumbrado, y el encadenamiento de uno tras otro no tiene ningún objetivo artístico, sino sólo la búsqueda condicionada por el influjo psico-fisiológico directo, surgido precisamente de estas combinaciones comunes. Comúnmente es esta una repetición constante de fórmulas cadenciales gastadas, al rededor de las cuales circulan las combinaciones “casuales” con su constante regreso hacia las mismas.

Asaf'ev afirma que el aspecto característico de esta música es la repetición

hipnótica de las mismas fórmulas. Esto aún se puede observar en la utilización de fórmulas de cadencia perfecta, en calidad de estímulos en las danzas y en la práctica musical doméstica. El sólo hecho de la detección entonativa de lo conocido, es ya una condición suficiente para su infinita repetición.

«Esta es una especie primitiva de la creación. Pero la creación se estimula con la percepción, y es por eso que no hay nada de sorprendente en que cualquier oyente común que perciba la música como una serie de “partes” agradables o enfadosas, y por supuesto en una constante aparición de variantes sonoras similares y ya conocidas por él, se relacione con desconfianza hacia las combinaciones sonoras ajenas. En el estado primitivo de la percepción, así como en la creación primaria de las habilidades, surgidas de las necesidades biológicas y psico-fisiológicas concretas de la excitación del organismo generada por los sonidos, siempre se constata la presencia en éstas de una constante relación con la repetición de los elementos similares, así como la tendencia no tanto hacia el desarrollo lineal, como hacia la variación repetitiva de las fórmulas sonoras asimiladas y prefijadas fuertemente en la memoria.» [p. 35]

Por supuesto que las sensaciones motor-musculares provocadas por la música, y su necesidad organizadora y sintetizadora de estas sensaciones, en gran medida han reforzado las habilidades creadoras tendientes hacia un sólo y mismo centro, de fácil construcción entonativa de formaciones melódicas, repitiéndolas, variándolas ó alternándolas hasta una cierta deformación cercana. De aquí surge el desarrollo de las fórmulas rítmico-entonativas de las marchas, danzas etc. Pero en contraposición al oyente ordinario, el músico-especialista ante todo dirige su atención hacia la captación de las relaciones en la música. Hacia la comprensión de las conexiones y el análisis de las causas de estas conexiones, entre la sucesión de los sonidos en el tiempo y entre los complejos sonoros separados a gran distancia. Esto entendido como un lapso en la aparición de la conciencia del oyente, y no como una distancia concreta palpable, como en las artes espaciales. El oído del músico trata de establecer la atracción mutua de las combinaciones sonoras en su movimiento, y llevar hacia una unidad racional

toda la diversidad de sus relaciones mutuas. Mientras más desconocida es la obra, más se sorprenderá el oído de ésta diversidad. Mientras más fuerte se cristalizan en la conciencia las fórmulas sonoras más características para un determinado periodo de tiempo, más fuerte y constante será la reacción contraria hacia la diversidad. Esto provoca un mayor y prolongado proceso de fijación de nuevas combinaciones. De esta manera, en la asimilación de la música sucede una constante lucha llevada a cabo entre las combinaciones sonoras cristalizadas en la conciencia, y el constante proceso de formación en busca de nuevas combinaciones.

El principio de similitud o repetición ('reconocimiento de la similitud'). Tipos de repetición. Imitación, canon y fuga. El concepto de tema. La dinámica y la estática musical.

En este segundo capítulo, B. Asaf'ev desarrolla los principios de similitud en el proceso de la percepción de la música y los tipos de repetición. Como ya hemos visto en el párrafo anterior, el movimiento repetido o la ejecución de dos veces o más de un mismo material musical, resulta el más simple y a la vez el más accesible medio de prolongación de la correlación sonora. Para la asimilación de la música, el recurso de la memoria es imprescindible. Los tipos de repetición son sumamente diversos. Estos son desde la ejecución literal y exacta de una determinada correlación sonora, hasta la contraposición contrastante de dos o más momentos musicales. De estos momentos, en base a un mismo material, surgen formaciones sonoras difícilmente distinguibles en relación a su parecido con el original. Así mismo se destruye lo monótono de la repetición literal, y el mismo principio de repetición se transforma en estímulo hacia el desarrollo de la música desde una sola premisa. Entonces la percepción no se detiene literalmente en lo acostumbrado, sino en el parecido de los elementos separados, conectando manifestaciones separadas de lo similar en su material primario. Asaf'ev cita el ejemplo de Beethoven.

«Esto se puede observar en formas superiores de variaciones, en donde la música, surgiendo de una primera fuente, obtiene su desarrollo musical ulterior de formación bajo el principio de contraste (allegro sonata). Como ejemplo se puede mencionar el último movimiento de la sinfonía *Heroica* de Beethoven, en donde el camino del desarrollo de las variaciones y de las variantes del material, no cede ante el primer movimiento de la obra por su envergadura y tensión del desarrollo temático contrastante.» [p. 37]

La diversidad de tipos de movimientos repetitivos del material similar es muy diversa, pero son dos las divisiones que naturalmente y por sí mismas se presentan. Éstas son las repeticiones exactas e inexactas de la música. Estas pueden ser en relación a la introducción de ornamentación, así como en relación a la repetición del movimiento de estos tres elementos, ya sea en orden contrario o en espejo, en giro etc. Estos tipos se complican con la posibilidad de realizar simultáneamente algunos movimientos repetitivos en las diferentes voces. B. Asaf'ev aquí cita varios ejemplos:

«Por ejemplo, en las formas polifónicas, es la conducción simultánea de los temas en su aspecto aumentado y normal, o de forma disminuida y original, así mismo en el movimiento directo y contrario de las voces que se separan y aproximan. En el *Junger Lieder* de Brahms (op. 63), en el primero de éstos (*“Meine Liebe ist grün”*), el último método de variación repetitiva permite al compositor construir “firmemente” el movimiento conclusivo de la parte vocal en el cierre instrumental. [...] En la obertura de *Ruslan*, en la coda, Glinka refuerza con el método de repetición transformada (en exacta referencia al tema con sus escalas cromáticas que le acompañan) la aproximación del momento del “desenlace” de todo el movimiento de la obertura. Él prepara este tipo de repeticiones entremezcladas directamente después de la aparición de toda una escala y su repetición — en esta ocasión con una consecutiva repetición literal — y la conducción del movimiento hacia una fórmula cadencial, reafirmando así la tónica por medio de un recorrido (es decir, en esencia, por medio también del movimiento repetitivo en las distintas voces) del tema principal en *stretto*. Este es un ejemplo clásico en la coda de dinamización del desarrollo musical con repeticiones en el mismo final, concluyendo todo el desarrollo de la fase dinámica de la obertura.» [pp. 37-38]

La repetición no solamente tiene como objetivo la excitación del movimiento, sino sirve también como un efectivo medio de reforzamiento en la memoria de la correlación sonora determinada. Por ejemplo, Asaf'ev cita la correlación $(a: b)+(a: b)+(a: b)$ etc., que siendo repetidas por largo tiempo, producen una sensación monótona y finalmente de inmovilidad. El oído percibe esto como un movimiento en desarrollo sólo ante las primeras repeticiones, dependiendo de la cantidad de sonidos y de su complejidad en cada uno de sus elementos dados. En otras palabras, la repetición literal se percibirá como movimiento hasta que el interés en la comparación, la diferenciación y la memorización no cesen. Tan pronto como este interés desaparezca, la repetición se vuelve enfadosa. Si tomamos dos elementos sonoros absolutamente idénticos de entonación como $(a: a)+(a: a)$, los estímulos hacia la comparación prácticamente no aparecen, ya que la diferencia atraída por la acentuación del compás, o al menos la correlación métrica entre a y a (por ejemplo: $q q | q q \acute{o} q | q q | q \acute{o} h q | h q \acute{o} q | h q | h$) se asimilan completamente con dos pequeñas repeticiones. En cuanto introducimos en este elemento dado una diferencia entonativa, aunque fuese en su aspecto más primitivo, de una repetición en octava ($A: a$), el estímulo hacia la comparación se hace presente. Y si introducimos en la entonación un timbre característico, entonces el oído percibirá con interés esta correlación sonora como un movimiento, en sus repetidas vueltas. Como ejemplo, Asaf'ev cita la octava sinfonía de Beethoven:

«En la Octava sinfonía de Beethoven, en el final, al repetirse las octavas en los fagotes y timbales, estos se perciben como un factor organizador del movimiento, como un elemento orgánico del despliegue general de la música y como un estímulo de este desenvolvimiento. Mientras más fuerte es la diferencia rítmico-entonativa de dos o más uniones de elementos repetitivos, resultan aún más el estímulo en el oído hacia la comparación, y mayor es el movimiento necesario en la repetición y más naturalmente se percibe esta repetición como estímulo hacia el movimiento musical. Precisamente de este tipo inevitable de doble asimilación, surge en la música clásica la habitual repetición de cada parte expuesta en el tema con variaciones y — lo que es aún

más evidente — las repeticiones de toda la exposición en el allegro sonata. » [p. 39]

Los tipos más simples de repetición inexacta, que resultan de una misma y única fórmula de unión en su aspecto de variación instrumental, permanecen inalterados en toda su relación constructiva. Lo mismo resulta ante la división rítmica de los sonidos, la inversión de los acordes en su forma arpegiada y así sucesivamente. En una palabra, en todos los cambios posibles decorativos y figurativos de la correlación sonora fundamental. En esencia, incluso la repetición exacta de la música en distintas tonalidades pertenece al tipo de repeticiones inexactas simples. Sólo bajo la condición de que sea a una tonalidad cercana. Pero mientras más lejanas sean las tonalidades una de la otra, y mientras más agudo sea el contraste del colorido tonal, el oído tendrá una mayor base para sus juicios comparativos. Además de una percepción más intensa de las diferencias tonales en el material similar.

En las sinfonías sin embargo, el método de repetición de grandes episodios en el desarrollo sobre grandes distancias, no siempre resulta y se reduce la sensación de tensión del movimiento en el dramatismo y la dinámica del desarrollo, en su calidad de formación paralela en distintas tonalidades, comúnmente en relación de tercera. Sobre esto B. Asaf'ev cita varios ejemplos:

«Esto se observa en Schumann (por ejemplo, en la primera parte de la Cuarta sinfonía en la *razrabotka* — la repetición de un largo episodio en relación de tercera, o en la primera parte de la Primera sinfonía, también en la *razrabotka* — la repetición también de un gran episodio en relación de quinta). Beethoven utiliza un método similar de desarrollo en el primera parte de la Sexta sinfonía (Pastoral). Rimskij-Korsakov supo emplear este tipo de construcción como medio de desarrollo sinfónico en la música teatral, principalmente en la música estático-decorativa y en los momentos descriptivos (representativos). Él sigue los pasos de Lizst. Sobre esto volveremos más adelante.» [p. 40]

La *razrabotka* es un término empleado en la teoría musical rusa para designar a la parte del desarrollo después de la exposición, de la forma sonata allegro. En castellano no existe tal distinción, por tal motivo emplearemos el término ruso en nuestra exposición de la obra de Asaf'ev, para distinguirlo

claramente del concepto de “desarrollo” como tal (v. *supra*, cap. II, n. 8).

Pero el empleo de la repetición de una misma música en distintos modos en los clásicos, en mayor-menor o menor-mayor, lo percibieron como un vivo contraste. Esto lo atestiguan sus variaciones, en donde por ejemplo la ejecución del tema menor servía de medio necesario para romper la monotonía tonal. La variación menor en el centro de las mayores se percibía como algo muy relevante, y según Asaf'ev, se percibe así aún ahora. Esto se debe a que nuestro oído posee remarcables cualidades reguladoras de la percepción, y el grado de su agudeza es de acuerdo al estilo de la música. Mucho de lo que en la música contemporánea nos parece flácido, suena como un atrevido contraste en la música de otro tipo de pensamiento. Después de la serie de los temas mayores, más comúnmente en sus variantes decorativo-ornamentales, el modo menor crea la sensación de un rompimiento del movimiento, y a consecuencia de esto se preferirá la ejecución del tema en el mismo modo, pero en otras tonalidades.

La historia del desarrollo de las formas de tema con variaciones, en los cuales el principio de similitud domina ante todo sobre el principio de contraste, nos da la posibilidad poco a poco de seguir la evolución de más lejanas y atrevidas distancias y desviaciones, desde las repeticiones cercanas y parecidas, hasta las repeticiones contrastantes. En ellas el reconocimiento de la similitud resulta ser de un largo camino de adaptación del oído, hacia los elementos ajenos estratificados en el proceso de variabilidad.

En las complejas variaciones contemporáneas se observa mucho menos el constante y lento alejamiento de los temas originarios, como lo es en las variaciones clásicas. Un fuerte desarrollo de variación se perfila. Éste incluye en sí muchas nuevas formaciones contrastantes que se perciben por el oído como un fuerte empujón hacia el movimiento ulterior, y hacia la búsqueda de una síntesis completamente alejada de su predecesor. Pero precisamente esta circunstancia nos da el derecho de continuar cualquier otro movimiento de variación y variabilidad sin límite, es decir, de considerar esta forma como abierta. Asaf'ev cita algunos ejemplos notables por su maestría y

expresividad, en los cuales el movimiento y el crecimiento dinámico no nos permiten, sin embargo, perder completamente el sentido de relación entre los eslabones de una cadena.

«Las 32 variaciones en *c-moll* y las 33 variaciones sobre un vals de *Diabelli* de Beethoven; los *Estudios Sinfónicos* de Schumann; la serie de variaciones de Brahms, y entre ellas especialmente sobre un tema de *Händel*; después las variaciones de *La tercera Suite* de Čajkovskij; y las variaciones del Quinteto con dos violoncellos de Taneev, nos permiten satisfactoriamente y paso a paso seguir el camino del desarrollo de los procesos de formación del material similar sobre el principio de reiteración — desde los primeros a los últimos decenios del siglo XIX —. Sobre la información histórica del análisis de las obras anteriormente citadas y del estudio de los tipos de formación de variaciones de formas complejas, se remonta aproximadamente hasta el siglo XVI. El mejor material en este sentido son las *diferencias* de los vihuelistas y organistas españoles del siglo XVI, el *division* y el *ground* de los violistas y virginalistas ingleses de los siglos XVI-XVII y el *doubles* de los clavecinistas franceses de los siglos XVII-XVIII.» [pp. 41-42]

El *division* es un término inglés usado durante el siglo XVII. Éste era una técnica de variación improvisada en la cual las notas del *cantus firmus*, o del *ground* (basso ostinato), eran divididas en otras más pequeñas usualmente no del mismo tono y elegidas de acuerdo a las reglas de la composición musical. Un término anterior que se refiere a esta misma práctica en el siglo XVI y XVII, es el *diminuire* italiano y las *diferencias* españolas.⁶

Se puede señalar tres fases principales en la evolución de las variaciones desde el punto de vista del aumento en la dificultad en el reconocimiento de la similitud. La primera fase es cuando el oído aún no puede divorciarse del fundamento o bajo, sobre el cual se alternan las nuevas formaciones melódicas. El bajo siempre repite la correlación de sonidos elegida o el tema. De aquí el nombre inglés para este tipo de variaciones o formaciones de similitud: *ground*. En la *passacaglia* que es una danza originalmente española

⁶ Cfr. TRAFICANTE, F.:«Division»; HUDSON, R.:«Ground» Grove.


del siglo XVII, la variación era una breve improvisación que el guitarrista tocaba entre las estrofas de una canción, y es en esencia este mismo principio. También la chacona, que es una danza ejecutada en un tempo tranquilo enérgico, generalmente usaba variaciones, aunque no necesariamente en variación de ground-bass (basso ostinato).⁷

La siguiente fase es cuando el compositor rechaza la repetición exacta y monótona de las fórmulas de variación en el bajo, pero mantiene intacto la construcción del tema o de toda la pieza, recargándola con la repetición de ornamentos, este es el *doubles* francés. Finalmente, la tercera fase son las variaciones con un constante descubrimiento de las posibilidades de los temas, desde los simplemente decorativos hasta el desarrollo sinfónico.

«Desde Händel y Bach hasta Mozart y Beethoven, y desde éste a las variaciones románticas y hasta los compositores contemporáneos, el camino se hace cada vez más complejo. Una demostración histórica extrema, que es como un parte aguas entre las variaciones de estilo canónico contrapuntístico y las variaciones de tipo homófono-harmónico, son las 30 variaciones de J. S. Bach en *C-dur* (*Aria con xxx Variazioni*), aparecidas cerca de 1742. Todas las fases antes descritas no sucedieron una después de la otra en estricto orden cronológico, y por ejemplo, el material de formación de variaciones sobre un bajo fijo (como la passacaglia y la chacona) tiene una larga vida. En 1885 en su Cuarta sinfonía, Brahms crea un final monumental, basándose en un ligero ostinato del tema en ocho compases en *e-moll*, notable por su tensión melódica, en el cual alcanza mediante un medio tono en el quinto compás (el IV grado elevado), introduciendo de esta manera una brillante “asimetría entonativa” en el movimiento del tema, y rompiendo su tendencia a la paridad: $e^1 : fis^1 : g^1 : a^1 : ais^1 : h^1 : h . e^1$ » [p. 42]

En cuanto a los más simples motivos de repeticiones no exactas o temas de factura monódica, B. Asaf'ev señala aún sobre algunos tipos de movimiento contrario, que son percibidos como una repetición simétrica. Esta fórmula simétrica es: $(a: b) + (b: a)$. Sus tipos son en extremo diverso.

⁷ Cfr. SILBIGER, A.: «Passacaglia»; «Chacone» Grove.

«Desde los motivos de construcción más primitiva de dos notas  hasta las fórmulas melódicas de Bach como en la primera fuga en *C-dur* del *Das Wohltemperiertes Klavier*, y más aún en la primera invención en *C-dur*, con el modelo melódico característico de Bach de la elevación por saltos y el relleno de pequeños intervalos, en movimiento contrario con la utilización de secuencias.» [p. 43]

Este método es tan utilizado por Bach, que es la llave hacia la comprensión de uno de los principios fundamentales del movimiento y formación del material en su música. La dinámica de saltos siempre cede el lugar al descenso regular y constante hacia el punto de partida, o aún más bajo, si es necesario continuar el movimiento. Como veremos más adelante, este cambio de movimiento por saltos y de suave relieve aparecen en tantos tipos de música, que esta constante permite ver aquí una de las leyes de la formación musical.

Asaf'ev señala que es común que en las secuencias se transmita una especie de pasividad en los descensos, y éstos se perciben como un movimiento de inercia. Involuntariamente surge la analogía con las sensaciones motor-musculares, como en la escalada de una montaña, o en la subida por una escalera, cuando en el movimiento hacia arriba surge el deseo de hacer grandes pasos, o de subir cada dos escalones. Así mismo como en la bajada el movimiento se torna menudo, más lleno, y consecuentemente inerte. Esto no en el sentido psicológico ordinario, como el síntoma de una falta de voluntad, sino en el sentido biomecánico, como una necesidad de freno y de marcha pausada, para evitar la precipitación. Este principio es fundamental en la mecánica bachiana, que es utilizado en las fugas para atenuar la tención dinámica entre los momentos temáticos de la exposición. Éstos son los llamados intermedios o interludios.

«Las invenciones de Bach contienen muchas posibilidades para observar la gran diversidad de maneras de formación del material, por medio del movimiento lineal y contrario, ya que éstas permiten seguir a cada voz por separado y simultáneamente en la aparición de este tipo de ascenso en la factura polifónica. La habilidad de Bach en desarrollar el movimiento desde

las condiciones de similitud, sorprende a cada paso. Utilizando los métodos de duplicación y disminución del material, así como de las inversiones, es decir, utilizando los principios de formación, presentes en el estilo imitativo-canónico, él [Bach], con la ayuda esencialmente de los pocos medios tomados del impulso original, obtiene una excepcional diversidad de correlaciones sonoras.» [pp. 43-44]

La invención o “hallazgo” de la imitación, en su tiempo abrió las posibilidades de la ampliación de movilidad horizontal y polifónica de la música, y del ascenso desde una única premisa. Lo formado en una especie de unión del material sonoro recibe el impulso hacia el movimiento desde sí mismo. De esta manera el oído y la memoria, todavía no acostumbrados a captar el movimiento polifónico musical en grandes proporciones, tienen el constante punto de apoyo en la aparición repetida de una única fórmula entonativa. El movimiento musical obtuvo la posibilidad de desarrollo, a fuerza del constante entrecruzamiento de los elementos similares en las distintas voces y en diferentes tiempos, así como en cada momento determinado de contacto de entonaciones contrastantes. El simple traslado de los elementos similares de voz en voz, que ayudan a mantener el movimiento, aún no resulta su acción del todo impulsiva sobre éste como lo es la imitación. Esto resulta evidente. En la imitación sucede la inclusión de una línea de movimiento melódico en otra línea similar. Esto no es la simple prolongación o repetición en otra voz, sino precisamente su inclusión, antes de que el movimiento de la primera línea se cierre. Esto está condicionado por la posibilidad de la continuidad sin fin de la sonoridad. En las formas tempranas de la polifonía de la edad media, se observa un constante cambio de traslado de los elementos similares de voz en voz, pero solamente el hecho de incluir una nueva voz en el movimiento, refuerza la dinámica del movimiento gracias al impulso de la movilidad de las voces horizontales. El principio de similitud se mantiene intacto en todos los tipos de imitación, y prosigue al desarrollo de su forma en el canon. La intensificación de la tención del movimiento musical en el estilo imitativo-canónico, depende de en qué medida se empleen los medios de duplicación y disminución, de

inversión y de movimiento contrario, así como a los cambios de tiempo, la distancia y el lugar de las entradas, es decir, de la inclusión de las voces.

El canon es un organismo cerrado e independiente, construido estrictamente de manera racional e imitación exacta. El canon como forma cristalizada, en esencia resulta ya una formación estática y mecánica. En éste, el principio de movimiento de lo símil se encuentra en completa contradicción con la aparición de las formas de variaciones, y llega a conclusiones extremas hasta la negación completa de la idea de desarrollo artístico del organismo. Por eso no es de sorprender que la evolución de la imitación, como estímulo hacia la intensificación del movimiento, no se detuviera en el canon sino continuara en dirección a la fuga, la forma más perfecta del estilo imitativo.

La fuga, nos dice Asaf'ev, es así mismo una unidad estrictamente cerrada y en esto se acerca al canon. Pero en el marco de esta unidad, la fuga (a diferencia del canon), resulta ser no solamente un mecanismo racionalmente construido, sino una morfo-formación dinámica, por cuanto que su cualidad principal se debe considerar no en la observación exacta de la imitación, con estrictas limitaciones y dificultades en el logro de su exactitud, sino en algo completamente distinto. Se encuentra en el crecimiento y en el desarrollo del movimiento desde las premisas monotemáticas, o desde la realización de una y única fórmula de similitud entonativa, de inmediato descubierta en dos planos como unidad diferenciada. Estos dos planos son los llamados *sujeto* y *contrasujeto* (v. *supra*, cap. II, n. 23).

La reafirmación de la correlación tónico-dominante, como está expresado en la exposición de la fuga, fue en su tiempo un factor en extremo esencial de formación y estímulo de una nueva evolución. El desarrollo del movimiento y la dinámica de la composición no tienen ningún significado para el canon. En éste es importante la exacta coincidencia de todos los pasos imitativos. Por eso los temas del canon pueden ser entonativo y dinámicamente neutrales e inexpresivos. Al contrario, los temas de fuga deben ser al máximo relevantes, ligeros y potencialmente activos. En este sentido, los temas de la fuga deben de propiciar las posibilidades para el desarrollo del movimiento,

sin la limitación de marcos y límites exactos. El movimiento de la fuga depende del tema como semilla, como estímulo hacia el movimiento. Asaf'ev realiza una comparación entre distintas fugas de Bach.

«Si se compara por ejemplo, el tema de la fuga en *D-dur* de la primera parte del *Wohltemperiertes Klavier*, con los temas de las fugas en *cis-moll* y *es-moll* de la misma obra, en esencia sus diferencias se perciben claramente al oído, y a cada músico le queda claro que del tema en *D-dur* (de figuras giratorias como preparación hacia el “salto”, como agitación, y después un salto de sexta y un paso “escalonado” descendiente hacia el punto de salida) no es posible desarrollar una fuga “llana”, melódica y cantabile, como en la fuga *es-moll*, ni una fuga severa y concentrada como en la fuga *cis-moll*. El carácter de los temas sin duda determina el carácter de la música y el movimiento de la fuga. ¿Pero como se puede objetivamente fundamentar la sensación de estos hechos indudables, los cuales condicionaron precisamente éste y no otro influjo del tema sobre toda la estructura de la fuga?» [pp. 47-48]

El análisis detallado que B. Asaf'ev realiza del tema en *cis-moll* de la fuga de Bach, nos muestra una serie de entonaciones en extremo inestables. El movimiento similar del contrasujeto, refuerza la inestabilidad. Pero al mismo tiempo lo hermético y lacónico del tema permite repetirlo seguidamente, y cada repetición en una nueva circunstancia provoca las siguientes comparaciones de correlaciones. El interés del movimiento se renueva en cada nueva ejecución, a pesar de la presencia en todo momento de la repetición de las fórmulas fundamentales de la unión de sonidos. Todo esto no está presente en el canon como forma independiente. Las cualidades dinámicas de los temas en el canon no son importantes para la conformación, sino sólo sus dones constructivos. En la fuga pues, mientras más fuertes son las cualidades del tema en provocar con su aparición la sensación de novedad entonativa, más es la tensión de todo el movimiento de la música, y más la riqueza potencial hacia el desarrollo presente en el tema. Consecuentemente, la energía sonora de cualquier correlación de sonidos es relativa. Ésta se determina en la medida del conjunto de los elementos entonativos más inestables, así como en su capacidad de provocar un

intensivo movimiento posterior. Como ejemplo de esto, B. Asaf'ev cita el primer allegro de la quinta sinfonía de Beethoven.

«Lo mismo se puede observar y en el desarrollo sinfónico: la dinámica del tema del primer allegro de la Quinta sinfonía de Beethoven, se revela a través de la unión horizontal y ágil, o la estratificación de repeticiones dirigidas por las fórmulas rítmico-entonativas (de tres octavos con acento en el cuarto sonido largo). Por eso es imposible aislar del todo al desarrollo subsiguiente de la primera entonación $g: g: g: es$, la cual por su “dualidad” puede pertenecer a *Es-dur* o a *c-moll*. En el primer caso esta tercera sonaría menos intensa, porque inmediatamente surgiría la reafirmación estable de la tónica. Aquí pues Beethoven va de la dominante (g) a la tercera (es) del acorde fundamental, después — del movimiento repetitivo — de la subdominante (f) al tono superior sensible (d) y así mismo obliga al oído a ponerse en guardia. Y la tensión aumenta aún más con los calderones expectantes. Sólo después de las dos entonaciones de la premisa fundamental en el aspecto descrito anteriormente, aparece el acorde completo de tónica determinando el modo. La repetición provoca la comparación y la necesidad de síntesis, y es por eso que el tema de la Quinta sinfonía es necesario considerarlo no como dos notas $g: es$, sino como la correlación $(g: es) + (f: d)$, generadora del acorde $g: es: c$, es decir, en esencia de esta secuencia:



De esta manera la energía del tema surge en la totalidad de las fases rítmico-entonativas de su formación.» [pp. 49-50]

Estudio sobre la acción de las fuerzas en la formación musical y el concepto de energía. La dinámica del impulso. Determinación del concepto de forma musical.

La acción de las fuerzas en la música, o las causas de su movimiento, se determinan por las cualidades de uno u otro sistema de correlación sonora. Desde este punto de vista, cada composición musical es un complejo de correlaciones sonoras móviles, complejos que pueden ser estrictamente cerrados y de forma equilibrada, pero también podrían pensarse como una serie de interminables eslabones de una cadena. Como una forma abierta.

Cuando este complejo sonoro se encuentra en completo reposo y en el equilibrio de todas sus fuerzas, entonces podemos hablar de una estática musical. En esta unidad de relaciones rítmico-constructivas utilizadas en la inmovilidad, y fuera de toda relación con su sonoridad real, con la entonación, consiste el objeto del análisis plenamente tectónico (estructural). De la misma manera, el predominio de los momentos equilibrados en la entonación musical, hasta el grado de casi no sentir la necesidad de pasar de una vertical a otra, también es una estática, pero en el sentido de la contraposición dinámico-cinético en la música. Asaf'ev lo ejemplifica.

«Así por ejemplo, las correlaciones tonales de tercera preferidas por los románticos, en su tiempo fueron una reacción a la utilización demasiado [frecuente] de las relaciones tónico-dominante que comenzaban a perder la fuerza de su acción. Con su fresco colorido, estas — sin embargo — pronto influyeron en la relación constructiva y finalmente no superaron la importancia de la esfera tónico-dominante. Su incorporación evidentemente que enriqueció e intensificó su papel como estímulo del movimiento.» [p. 51]

Si se analiza a la composición musical en su realidad concreta, en el movimiento, entonces es necesario pasar del estudio de los morfo-esquemas de las formas inertes o entonaciones cristalizadas, al estudio de las fuerzas que sirven de causas o de estímulo del movimiento. Asaf'ev califica esto como el campo de la dinámica musical. Desde el punto de vista de la dinámica musical, la evolución de las formas musicales ha sido la aspiración del pensamiento humano por alcanzar la máxima prolongación del movimiento musical. En otras palabras, reforzar la acción de los estímulos que provocan el crecimiento y la prolongación del movimiento, y retrasar como sea posible el momento del equilibrio. Los medios de realización de esta aspiración fueron diversos en el largo camino evolutivo, y esta misma evolución no fue consecutiva ni constante, sino a través de una serie de mutaciones y desvíos, pero esencialmente su proceso permaneció siendo el mismo en el transcurso de siglos.

«La idea de la "melodía si fin" de Wagner, en este sentido es si acaso un poco más nueva y valiosa, en comparación con las intensas aspiraciones hacia el

crecimiento y el avance del tejido polifónico de los compositores del motete medieval, en la floreciente *ars nova* (s. XIV), o incluso antes (ss. XII-XIII), con los maestros de la escuela de París en *Notre Dame* con su *Organa*.» [p. 51]

B. Asaf'ev se refiere al tratado de Philippe de Vitry, *Ars nova* (c 1322), que explica las nuevas técnicas de notación musical que permitió ampliar el rango de expresión musical. El término es usado como sinónimo para la polifonía del siglo XIV, así como *ars antiqua* para la polifonía del siglo XIII. En cuanto al término *organa*, esta es una piezas a cuatro voces que se encuentran al principio del manuscrito I-FI Plut.29.1, del siglo XIII, fuente principal del *conductus* de Notre Dame.⁸

Pero en otras épocas, afirma Asaf'ev, predominaron las tendencias hacia el reforzamiento de los estímulos que establecían el equilibrio y dominaban sobre las fuerzas explosivas. Pero por su misma naturaleza, la música nunca podrá ser absolutamente estática, y la aspiración hacia la formación de cada vez más complejas correlaciones sonoras, la llevó siempre hacia el aumento del movimiento. En relación a las épocas de la música estática, es preciso aclarar que lo que para nosotros se percibiría como una composición estática del pasado, en su tiempo pudo percibirse como algo mucho más agudo. Un ejemplo de esto que cita Asaf'ev, es el estilo de Palestrina, al cual se le interpreta como una perfección clásica, y que está lejos de ser la calma académica y el sosiego clásico, a consecuencia de la compleja interrelación de los factores constructivos en su música.⁹

La primera tarea del estudio en la formación musical como un arte dinámico es la observación de las causas activas; de las fuerzas que organizan el movimiento y el estudio de sus acciones. Asaf'ev afirma, por ejemplo, que el

⁸ Cfr. BESSELER, H.: *Dos Epocas de la Historia de la Música: Ars Antiqua-Ars Nova*. Barcelona, 1986 (trad. cast. M^a del Carmen Gómez Muntané); FALLOWS, D.: «Ars Nova» Grove; KNAPP, J.: «Conductus» Grove; TISCHLER, H.: «The Structure of Notre-Dame Organa» *Acta Musicologica*, Vol. 49, Fasc. 2 (Jul. - Dec., 1977), pp. 193-199; HANDSCHIN, J.: «Zur Geschichte von Notre Dame (Nachtrag)» *Acta Musicologica*, Vol. 4, Fasc. 3 (Jul. - Sep., 1932), pp. 104-105.

⁹ Cfr. JEPPESEN, K.:«On Countrepoint» *The Musical Quarterly*, Vol. 21, N^o 4 (Oct., 1935) pp. 401-407.

concepto de tono sensible puede ser, desde el punto de vista del estudio de la forma musical, como una consolidación de las fuerzas activas, analizadas precisamente en el sentido de apertura en éste de sus propiedades estimulantes del movimiento.

«El lugar del tono sensible en el sistema europeo de entonaciones nos permite verlo como una de las fuerzas evidentes que han provocado una intensa gravitación sonora. Para el oyente no europeo, acostumbrado a otros sistemas de unión sonora, la energía del tono sensible no tiene el mismo influjo como en el europeo, que percibe la música en el marco de la temperación igual y las relaciones tonales. Sin embargo el significado objetivo del tono sensible, como fuerza motora o del significado de otros factores de formación, como por ejemplo el de la RETENCIÓN de la cadencia “ficticia” (resolución de la dominante al IV grado) como fenómeno, que retarda el momento de aparición del equilibrio, en nada disminuyen.» [p. 52]

Sin el estudio de los estímulos que provocan el movimiento y el de sus fuerzas activas, es imposible el estudio de los procesos de formación. Sin el estudio de estos procesos, cualquier estudio sobre la forma deja de ser una investigación de las cualidades concretas de la formación musical, y se convierte en un estudio de esquemas solamente. El esquema del allegro sonata por supuesto que es sólo uno, pero las formas de su aparición son tantas como sonatas existen. Para comprenderlas no esquemáticamente, es necesario clasificarlas por principios de formación de similitud, partiendo de la dinámica de la sonoridad y no rechazando en ellas, como excepción, todo aquello que la hace una música viva. Así mismo es en cuanto a los conceptos de consonancia y disonancia. Asaf'ev escribe:

«Los conceptos de consonancia y disonancia observadas en el plano dinámico-musical (no en el acústico ni en el psico-fisiológico), se estudian exactamente igual, como causas que contienen o refuerzan el movimiento, es decir, como fuerzas. En este caso se aclara el equívoco apilado en torno a éstos. La consonancia y la disonancia se convierten así en FACTORES DE ESTILO, es decir, medios expresivos concretos de la música, ya que el estilo como complejo de medios de expresión de una época determinada, o como artífice, se condiciona por la acción de las leyes de selección, las cuales por un lado refuerzan los

medios y métodos más vivos de influjo artístico, y por el otro, establecen los criterios artísticos característicos para el medio determinado y el mismo concepto de lo ARTÍSTICO. Así se supone la relación entre la dinámica musical inmanente en los procesos de formación musical y la estructura de la sociedad circundante, del medio que engendra la música.» [pp. 52-53]

El proceso de percepción de la música, lo organiza la actividad de la conciencia en la comparación y el juicio de lo símil y lo disímil. Pero al mismo tiempo esto no niega el contenido de la música y su influjo emocional. La fuerza de cualquier golpe físico se puede sentir como dolor, pero también es posible pensarlo como una causa que provoca una u otra acción, y así una energía. Pero el concepto de energía no puede ser añadido simplemente al fenómeno de unión de sonoridades, por que de otra manera se destruye completamente el concepto de material musical, el de materia sonora, es decir, la presencia física de la música. En la investigación de los procesos de formación en la música, es imposible excluir el hecho mismo de la sonoridad. Pero al mismo tiempo esto es una expresión de estados espirituales, o de un placer experimentado por las combinaciones de sonidos agradables. Estos son hechos de transición de una especie de fuerza generada (de energía) a una serie de movimientos sonoros y de sensaciones, y como consecuencia, de esta misma transición a la percepción de la música.

Si el compositor en su creación produce un trabajo y gasta en este aquella misma porción de su energía vital, entonces este trabajo que es la obra musical será la energía del compositor. Mientras la obra no suene, no se entone, la obra no existe. Las formas de su entonación, comenzando desde su audición mental o lectura de la partitura, pasando hasta su ejecución en transcripción o en su forma original, transforman la energía potencial de la música entonada por el compositor, en energía cinética de sonido. Ésta es transmitida a su vez en el acto de audición de la música en un nuevo aspecto de energía, que es la vivencia espiritual. Esta serie de transformaciones constituye el camino necesario de la música desde sus primeras etapas de gestación en la imaginación del compositor, hasta la percepción del refinado oyente. Si se considera que el compositor concientemente “contagia” al

público con un determinado sentimiento, o que él transmite el excedente de su energía vital en energía de sonidos, el resultado, es decir el “contagio”, sucede siempre a través de un medio músico-material. A través del complejo de correlaciones sonoras seleccionadas por el compositor y fijadas en el papel pautado. Para que el resultado sea precisamente aquel, como el compositor desea escucharlo, es imprescindible que el escucha sea también capaz de comprender la música, es decir, tener un cierto desarrollo cultural para que las correlaciones sonoras no le parezcan una selección casual de sonidos. Además, el oyente debe estar ideológica y emocionalmente predispuesto hacia aquellas vivencias que el compositor desea “contagiarlo” a través de su música. Tomando en consideración toda la complejidad del problema del contenido musical, y de la transmisión de la energía del compositor al público, a través de los complejos de relaciones sonoras organizadas que se realizan por medio de la obra musical, Asaf'ev señala que se hace necesario resolver estos problemas en la investigación por medio del criterio de morfoformaciones. De esta manera se establece el lugar de la obra musical como uno de los tipos de transformación de la energía, lugar que se encuentra entre el acto creativo y la percepción. El tipo de energía que es necesario considerar como movimiento musical, es la energía entonativa desplegada en el movimiento sonoro. Ésta puede excitar en el público estas o aquellas emociones, por cuanto que éstas se plasman en la entonación. Pero el público no puede analizar su aparición en el mismo proceso musical, en el despliegue del torrente sonoro, ya que la aparición de la energía sonora, además de su transformación en emociones, resulta ser doble. Primero como un hecho de trabajo de larga prolongación del movimiento, y segundo, como fuerza presente, organizadora de este movimiento, es decir, del proceso de formación del material. Asaf'ev muestra:

«Por ejemplo, el tono sensible es una fuerza que atrae el sonido como una relación dada en el movimiento. Pero el trabajo o la acción de este movimiento, se percibe como una atracción del tono sensible hacia la tónica. En este sentido se puede hablar de energía del tono sensible y así mismo de energía del intervalo de tres tonos y en general de diferencias CUALITATIVAS

de las distancias de tonos (y no sobre su movimiento mecánico), que por cierto no son solamente en el plano de su utilización en el sistema europeo de relaciones sonoras.» [p. 55]

El concepto de energía presupone el concepto de movimiento musical y las fuerzas o estímulos que las provocan y que en ellas actúan. Estas mismas fuerzas o estímulos presuponen a su vez el concepto de impulso como fenómeno, del cual surge el mismo movimiento y depende el desarrollo de la energía del movimiento. Físicamente, desde el exterior, el impulso es un golpe sobre las teclas, o un momento neumotórax con un acento inevitable en éste. La energía respiratoria suministra la fuerza a la energía del sonido. Pero el concepto de impulso se percibe además en el mismo movimiento musical. Ante todo este es el momento del inicio de la conexión musical. El golpe en el teclado, y el sonido surgido de éste separadamente y sin prolongación posterior, no conforman la música. Únicamente el impulso o golpe atraído por nuestra conciencia en el sistema de relaciones sonoras, reciben una significación dinámico-musical, ya que se convierte en fuerzas provocadoras del movimiento.

Cada unión de tonos dado se puede ver en dos coordenadas. En el plano de la interrelación rítmico-tectónico, y en los principios dinámico-entonativos de formación. El conjunto de estos fenómenos, así como las fuerzas modales de atracción actuantes al interior, permiten observar el proceso de formación de la música como un proceso dialéctico, en la existencia constante de contradicciones. Dependiendo de cuales sean los significados funcionales de los tonos y de la expresión de la conciencia de la época y del compositor, surge el predominio de los complejos verticales sobre la atracción lineal y al contrario. Las fuerzas actuantes en cada uno de los tipos de formación musical cambian, y aquella fuerza que domina en un caso, puede casi no utilizarse en otro. Pero en todos los casos las fuerzas actuantes están dirigidas hacia la superación de la resistencia del material y a la organización del movimiento. Desde este punto de vista, cada uno de los sistemas de unión de sonidos ha surgido como resultado de la selección de los tonos en la

esfera de los fenómenos acústicos, con el objeto de la posible organización de la música en el marco del círculo de entonaciones utilizado en el medio dado. Sea este el sistema tonal europeo en las distintas épocas de su existencia, con el dominio en mayor o menor grado del principio de alteraciones. Sea este un sistema arcaico anhemitónico sin semitonos, o de escalas de la antigüedad, que determinaron la cantidad y la afinación de las cuerdas en la Lira.

En los límites del sistema de unión de sonidos, conformados como resultado de una larga serie de esfuerzos y adaptaciones del oído, y que han surgido de las necesidades socialmente concientes, la música se crea y se entona en una constante aspiración hacia la elaboración de correlaciones sonoras estables y equilibradas, las cuales forman una especie de fondo de entonaciones y a la vez, una constante tendencia hacia el cambio de estos complejos cristalizados por otros nuevos. Si a nuestro sistema entonativo le es ajeno el significado funcional del *cantus firmus* en el motete del *ars nova*, o en las misas de la escuela franco-flamenca, entonces es necesario asimilar la función de los elementos que entonces regían en el sistema; el de las funciones de los tonos. El estudio de los estímulos del movimiento musical y de la energía en la historia del desarrollo de la música, señala la necesidad de analizar este movimiento como un proceso dialéctico. En este proceso la tendencia hacia el equilibrio, simultáneamente aspira hacia el alejamiento del momento de intervención del equilibrio, y con éste, la completa cristalización de las correlaciones dadas. Esta completa cristalización nunca es realizable, porque cada una de las correlaciones, sin perder su significado objetivo y funcional, deja de percibirse por la conciencia colectiva como una forma de unión actual, y cede su lugar a una nueva. Las épocas de academicismo en la música, son las épocas de la superación de las combinaciones comunes que satisfacían máximamente a la mayoría de las personas. Épocas de crisis y de luchas, en que los músicos buscan combinaciones aún más intensas y atrevidas.

La completa cristalización de las correlaciones sonoras de cada época resulta inalcanzable, y el estudio de las formas como esquemas perfectos siempre

queda rezagado del devenir musical en su proceso histórico concreto. Los morfo-esquemas, fijando la experiencia entonativa en desuso de anteriores generaciones, entran en conflicto irreconciliable con las nuevas formaciones. En la actividad del compositor, desde el punto de vista de los procesos de formación cambiantes, es necesario distinguir dos corrientes fundamentales. Primero la que continúa afirmando deductivamente los medios de formación acumulados en la experiencia anterior, ya que refleja los gustos y la psicología de clase a las cuales pertenecen. La otra, que parte de nuevas propiedades de unión de sonidos “tanteados” por el oído, y establece nuevos principios de formación. Unos adaptan el material dado a los esquemas acostumbrados; otros buscan en el material inhabitual en correspondencia a su fuerza de expresión. Así se establece la dialéctica de la formación musical. Todo movimiento musical se comprende como una consolidación de sus fuerzas organizativas, como un acto de formación y de estado de equilibrio inestable, enmarcado entre el primer impulso o punto de partida, y el movimiento conclusivo de la fórmula final, la cadencia. Estas fórmulas iniciales y finales es necesario diferenciarlas de los impulsos y las cadencias al interior del proceso de desenvolvimiento de la música. Éstas concluyen el movimiento de fases independientes, que son las cadencias-etapa y los distribuidores del torrente sonoro. Estas fórmulas reafirman una u otra dirección del movimiento, o señalan una nueva.

La historia del desarrollo de la cadencia perfecta como fórmula de absorción de uniones, representa el capítulo principal en la evolución de las formaciones musicales. Esta evolución muestra una larga lucha por colmar todas las distancias del recorrido, entre el punto de partida y el punto de restablecimiento del equilibrio. Esto se ha logrado por medio de la utilización de la energía de la unión y atracción de sonidos.

La clasificación y sistematización de los morfo-esquemas en su relación puramente constructiva, en nada ayuda a la comprensión de las leyes del movimiento musical y sus procesos. Esta idea formalista de la representación de las formas y esquemas, indiferentes a las propiedades del material y que

aparecen como si estuvieran vacías de contenido, ha jugado un papel muy negativo separando la forma de la entonación, y llevando hasta el absurdo del dualismo entre la forma y el contenido. La música como conocimiento sensible y directo del mundo, es el desvelamiento del material sonoro en forma de movimientos, organizados por la conciencia y el conocimiento práctico humano; es la técnica del arte. Incluso los tipos más primitivos de señalización musical son en su influjo correlaciones sonoras formalizadas. De otra manera la música no se movería más allá de las interjecciones entonativas.

«Los ciudadanos de nuestra época, sin sospechar de la existencia de las escalas y sin estudiar la “teoría elemental” de la música, pueden percibir las relaciones sonoras primitivo-fundamentales (y esto ya es una forma) del sistema europeo musical que encendieron en su conciencia y en su memoria la experiencia de la percepción de la música, — ya sea en casa, en la calle, en concierto, o en el cine, y el restaurante — y aquellos que sin sospechar también, experimentan el influjo emocional de la música solamente desde sus formas. A las personas que no perciben la música organizadamente, ésta les parece un caos y un ruido. Esto es fácil de observar, incluso cuando un público culto de la clase dominante se topa con giros entonativos y formas musicales poco comunes que han surgido de un medio social cercano. Y al contrario, cuando una clase en decadencia recibe la música de la clase emergente a fuerza de su sencillez y accesibilidad, como reacción a los gustos exquisitos. Un ejemplo: es el éxito de la ópera cómica burguesa (en especial la de género prosaico de comedia lírica) con su temática y semántica — en vísperas de la revolución francesa — en los círculos aristocráticos. Así mismo, muchos representantes importantes de la aristocracia austriaca fueron al encuentro de Beethoven, cuando su arte por mucho tiempo fue rechazado en el medio burgués (sobre esto habla la historia de la distribución de la sinfonías de Beethoven), mientras las costumbres auditivas no se transformaron. Beethoven fue reconocido, por así decirlo, por el contrincante: a través del arte de los románticos!» [p. 60]

SEGUNDA PARTE

ESTÍMULOS Y FACTORES DEL PROCESO DE FORMACIÓN MUSICAL

El impulso y cierre del movimiento (cadencia)

En esta segunda parte de *La Forma Musical como Proceso*, B. Asaf'ev prosigue con el análisis del movimiento en la música, a través del estudio de los estímulos y los factores de su formación. En primer lugar los dos principales momentos: el impulso inicial o punto de partida; y el cierre del movimiento, o cadencia final.

Asaf'ev nos dice que cada obra musical se desenvuelve entre el primer impulso o punto de partida, y la inhibición o el cierre del movimiento, la cadencia. La observación del impulso o inicio del movimiento de la música es tan importante como el estudio del proceso de cierre. Del punto de partida o principio del movimiento, depende en mucho sus fuerzas y su carácter. Desde el punto de vista psicológico, el primer momento de entonación atrae la atención del oyente ante el inminente proceso de formación de la música. En este proceso músico-dinámico, el inicio del movimiento se dirige en la dirección más cercana de acuerdo al grado de fuerza, velocidad, carácter y ritmo. El primer sonido es naturalmente el primer excitante del punto de partida de la música. Pero el impulso no sólo es el primer tono, sino el primer momento de la entonación; además del primer momento de unión de sonidos. El impulso no tiene una entonación delimitada, y la función del tono o serie de tonos se determinan a sí mismos en el proceso de formación, en calidad de estímulos primarios del movimiento.

En el proceso del cierre del movimiento, aparecen formas finales que reúnen en sí elementos característicos del modo, y al mismo tiempo secciones completas que sirven de síntesis en relación a todo el desarrollo anterior que lo concluye y lo frena. Las entonaciones iniciales de vez en cuando se convierten en fórmulas preferidas, y el impulso llega a ser todo un grupo de unión de sonidos.

En las grandes formas cíclicas, la fuente primaria del movimiento es frecuentemente la exposición en la forma allegro sonata. Igualmente las melodías, ritornelo y estribillos en las pequeñas formas, son consideradas como momentos de partida del proceso de formación musical. En el proceso de desarrollo del rondo, el constante regreso hacia el canto principal, hacia el tema, resulta ser junto con el estribillo una función heredada de la pieza popular coral con estribillo, tanto del *Rundgesang* alemán, como del *ronde de table* francés. Especie de canción de sobremesa en la cual un refrán se cantaba por todos los casamenteros, posterior a cada verso de los participantes en el brindis.¹⁰ Esta clase de vuelta tiene un sentido aún más significativo para el proceso de formación, que cualquier pieza en forma de couplet¹¹ o de danzas. En el rondo esta clase de constante atracción hacia la fuente primaria, señala sobre la necesidad de engancharse al momento de partida como el factor más organizado, fuerte y unificador de todo el movimiento. De otra manera, fuera de este factor, todo el desenvolvimiento del movimiento y del proceso de formación, no tienen en el rondo relaciones fuertes, manteniéndose sobre funciones inestables. El regreso al origen es un signo característico de esta forma surgida de la mencionada pieza de danzas circulares. Como ejemplo de esto, Asaf'ev cita la overtura y los entreactos de la ópera:

«En la ópera el papel del origen lo cumple la obertura y los entreactos. El *vorspiel* wagneriano (en *Lohengrin*, *Tristan*, *Meistersinger*, *Parsifal*) resume concisamente en la formación sinfónica toda la acción y sirve para su introducción dramática y punto de partida.» [p. 62]

El *vorspiel* o prelude aparece frecuentemente en las obras operísticas de Wagner. De acuerdo con el *Oper und Drama* de Wagner, el *vorspiel* está íntimamente ligado con los eventos dramáticos de la ópera.¹²

De esta manera, analizando el impulso y el momento inicial del movimiento

¹⁰ Cfr. COLE, M.: «1. Origins and development of the formal concept. Rondo» Grove.

¹¹ Término usado al final del siglo xvii, e inicio del xviii por François Couperin y sus contemporáneos, para designar las secciones intermedias del rondo (*rondeau*), y para distinguirlo del refrán que recurrentemente abre la sección. Cfr. Cole, M.: «Couplet» Grove.

¹² Cfr. TILMOUTH, M. «Vorspiel» Grove.

musical desde el punto de vista del proceso entonativo, se distinguen en éste tres momentos. El primer sonido de partida, después la primera unión de sonidos, característico para su movimiento posterior que determinan el ritmo y la tonalidad, y finalmente, el movimiento ampliado. Estos tres momentos Asaf'ev los denomina *Initium*, *Metrum* y *Punctum*.

«Si tomásemos cualquier fórmula de entonación medieval de la salmodia, o el *recitatio*, en éstas comúnmente distinguimos: primero el momento inicial (*Initium*), recitado en base al tono (Tenor) con cesuras de semicadencias (*Metrum*) y el final (*Punctum*); como ejemplo:*

hacia el punto de apoyo deseado, y no atacándola inmediatamente. El impulso aquí será el “acercamiento” y el momento de fijación del TONO, en el cual se lleva la recitación.¹³» [p. 63.]

Estos tres términos son tomados de la salmodia medieval. El *Metrum*, es el descanso principal o mediación (media cadencia) en un simple tono de la salmodia monofónica latina. El *Punctum*: punto. Es un término con varios significados, comúnmente relacionados con la notación medieval. Asaf'ev lo cita bajo el significado de *Clausula*. Johannes de Grocheio usa el *punctum* para designar una sola nota una sola vez, y la expresión *finis punctorum* denota el fin de la sección en la composición.¹⁴

La función de cualquier cadencia es cerrar el movimiento en la esfera de las relaciones sonoras. Generalmente es en la esfera de las etapas directrices principales de formación. Asaf'ev nos muestra un ejemplo en Beethoven:

«Así, si la Primera sinfonía en *C-dur* de Beethoven no comienza con los acordes de tónica, y la cadencia conclusiva de su primera parte será, después de todo, en el acorde de *C-dur*, es decir, corresponderá al acorde de la tonalidad principal del allegro y no al del primer impulso, esto no significa que en este hecho haya alguna contradicción, ya que la cadencia debe de

¹³ *Esta es una de las fórmulas entonativas de tono eclesiástico (el ejemplo es tomado de G. Adler. *Handbuch der Musikgeschichte*. F a. M., 1924. p. 90) [N. de B. Asaf'ev]

¹⁴ Cfr. ROHLOFF, E.: *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo*. Leipzig, 1943, p. 55; HILEY, D.: «Punctum» Grove.

concentrase en el grupo de tonos fundamental, determinado para la pieza dada. Este grupo fundamental y determinado de tonos, se revela en el resultado de la ATRACCIÓN de toda la introducción lenta de la sinfonía hacia el primer punto (el acorde de *C-dur*) del primer tema, y hacia toda la parte principal. Todo lo que precede a este punto y a este grupo temático de formación de la música, es de una gran fuerza y de un largo impulso, intensamente PROVOCATIVO en la medida de su crecimiento, y con este mismo impulso SE PREPARA su “resolución”, su “descarga” en la música de la parte principal. Así resulta la esencia dinámica de cualquier introducción musical orgánica y creciente. En lo anteriormente descrito sobre papel del impulso de la entonación primaria, o de sonidos iniciales de ésta misma, éstos, ineludiblemente — en las condiciones del sistema modal determinado — provocan precisamente éste y no otro tono. Por su música y por sus dimensiones, es completamente otro el impulso en el primer allegro de la sinfonía beethoveniana (este mismo al interior suyo, en su formación, contiene impulsos y momentos de inhibición). Beethoven así mismo no comienza directamente con el tono-base de la parte de la sinfonía en cuestión, y “conduce” al oído desde lo lejos hacia éste, desde otro grado-sonoro del modo. A los contemporáneos de Beethoven, el tratamiento les parecía lejano, y nosotros ahora lo escuchamos en los primeros acordes de la introducción completamente familiar a la estructura sonora de *C-dur*. La fórmula de la salmodia medieval introduce al oído en el tono, yendo por grados cercanos característicos del modo, esta diferencia con Beethoven tiene su significado tan sólo en el grado de agudeza de uno y otro ejemplo, y no en su esencia.» [pp. 63-64]

Asaf'ev afirma que la primera función de impulso es la inclusión del oído en el tono fundamental (la esfera tonal) de la música. El perímetro de acción del impulso depende de distintas causas y no sólo de su energía, sino también del carácter de su movimiento y a otras propiedades de la obra. La densidad y tensión sonora de la introducción, o de las entonaciones iniciales, abren amplias perspectivas a la formación musical. Asaf'ev menciona como ejemplos a la introducción de la Séptima sinfonía de Beethoven, o el sentimiento de espera preocupante que provoca el inicio de la Novena.

Pero esto no significa que formaciones de entonaciones introductorias más estrechas, sin abundancia de contrastes, no estén en condiciones de provocar el movimiento. Esta segunda función energética de la parte introductoria de la música se realiza de una doble manera: ya sea que la atención del público se alerta muy lentamente y a lejos, o al contrario, el público inmediatamente después de la aparición de la entonación exacta, lacónica y tonalmente determinada, se introduce a aquella esfera en la cual se desarrollará el proceso de formación. Asaf'ev cita ejemplos de Mozart, Korsakov, y Gilnka:

«Esta puede ser una fanfarria de llamado (que es común en las marchas), o fórmulas introductorias de obras utilitarias en dada época o estilo (como por ejemplo, *Júpiter* de Mozart), o simplemente un acorde o incluso un tono ejecutado por toda la orquesta en *forte*, como llamada a la atención (las overturas: *Egmont*, *Coriolan*, la tercera *Leonore* y la segunda sinfonía de Beethoven).* Glinka comienza su overtura en *Ruslan* con entonaciones de acordes sonoros en la fórmula de cadencia perfecta (grados I, IV, V, I en D-dur).** Rimskij-Korsakov comienza la introducción de la ópera *Noč' pered roždestvom* *** con la sucesión de acordes de quinta en relación de terceras muy característico, en una especie de *motto* musical.¹⁵» [pp. 64-65]

Y otros ejemplos de overturas de óperas de Mozart y Weber:

«En Mozart, al principio de la overtura *Le nozze di Figaro* está presente el “recorrido” de las cuerdas en los límites de la tónica, estructura de dominante que atrapa los grados principales “vecinos” de medios tonos (y entre éstos las alteraciones), con lo que se alcanza inmediatamente la síntesis modal, es decir, que atrapa no sólo la tonalidad fundamental, sino además las tonalidades vecinas: el movimiento intenso de esta overtura provoca la impresión precisamente de la síntesis, como si no se interrumpiera *D-dur*.

¹⁵ *En *Coriolan* este tono introductorio suena directamente antes del tema, en *Egmont* este es un llamado al inicio de la música. Lo mismo que en la tercera *Leonore* y la Segunda sinfonía. [N. de Asaf'ev]

** La cadencia cumple aquí una función contraria a su esencia: ésta se convierte en el movimiento de entonación de partida, en otras palabras, pasar a su lado contrario. Sobre este fenómeno es necesario continuar más adelante. [N. de Asaf'ev]

*** *Noč' pered roždestvom* [Noche de navidad]. Ópera en cuatro actos (nueve escenas), libreto del compositor sobre la obra homónima de N. V. Gogol. Compuesta en 1894-95. Cfr. RIMSKIJ-KORSAKOV, N.: *Letopis' moej muzykal'noj žizni*. op. cit. pp. 257-260.

No menos admirable es la introducción lenta de la ópera *Der Freischütz* de Weber, esta incluye en sí potencialmente no sólo al siguiente allegro, sino además contiene la semilla del desarrollo musical de toda la ópera, en la contraposición del sentimiento de la naturaleza clara y calmo-contemplativa (del género de las trompas) y el sentimiento de alerta, provocado por el tremolo en los clarinetes bajos y los timbales en *pp* con pizzicato en los contrabajos. La idea romántica de la naturaleza (se podría decir: el bosque a la luz del sol, o, el bosque en la noche) es el *leitmotif* de toda esta ópera.» [p. 65]

Otro factor que menciona B. Asaf'ev, es el colorido de la música en la introducción de la ópera. Este factor juega un papel esencial en la formación de los estados de ánimo en las introducciones. Como ejemplo B. Asaf'ev cita la misma ópera *Der Freischütz* de Weber. Los primeros ocho compases son el punto de partida de toda la introducción, exactamente así como de su contenido. Una simple contraposición de tónica y dominante del *inicio*, es la fórmula entonativa dinámica. Asaf'ev prosigue su análisis en las óperas *Der Freischütz* y *Oberon*, de Weber:

«En ella escuchamos. Desde la tónica *C* se extrae la correlación superior e inferior (*h* y *d*). La pausa corta la sonoridad (pero no el movimiento).* Los primeros violines “transmiten” el sonido hacia abajo, llenando la octava tomada, pero no alcanzan a la dominante *g*. Al contrario, la siguiente etapa análoga de la música — la entonación idéntica de *g* — no tiene que ver con la tónica. Ésta se logra con la sensación de contraste sobre la base de identidad y síntesis tonal, ya que están dados todos los elementos de la escala *C-dur*. La dirección del movimiento desde la tónica a la dominante (contraria a la introducción beethoveniana en la Primera sinfonía) provoca una nueva atracción hacia la tónica. El momento inicial de la ópera *Oberon* de Weber suena como el *leitmotif* de la ópera, abriendo al oído a perspectivas seductoras y estímulos atractivos (un método de este tipo se encuentra en la ópera *Majskaja noč*** de Rimskij-Korsakov). Una completa contraposición de imprecisas “lejanías románticas” están presentes al comienzo de la ópera *Die Zauberflöte* de Mozart, en donde se prepara la atención por el golpe exacto de acordes, después por el desenvolvimiento plástico de las fórmulas modales y fórmulas sincopadas, obstinadas y dinámicas, y no colorísticas. Este es

grandioso, pero el movimiento intenso es como si se contuviera en sí mismo, para más intensivamente dar salida al tema del allegro. *** 16 » [pp. 65-66]

Pero la introducción lenta no siempre juega el papel de impulso directo. A veces ésta se aleja del allegro y forma una parte independiente. Una esfera tonal en donde se acuña el arranque. Comúnmente en el pedal de dominante y en crescendo. Este arranque sirve de impulso poderoso y dinámico.

Un ejemplo de esto Asaf'ev lo cita en la ópera *El Príncipe Igor'*, de A. Borodín, y en otras obras:

«Por ejemplo: la ópera del *Knjaz' Igor'* de Borodín-Glazunov* (el arranque con las fanfarrias en el pedal en A en la parte principal y el arranque al interior de la ópera en forma de recorrido de una de las melodías en B-dur de la esfera melódica de *Končak***), otro ejemplo es la preparación del allegro en la primera parte de la Tercera sinfonía de Čajkovskij, o la “fórmula de transición” hacia el tema después de la introducción en la primera parte de la Cuarta sinfonía de Beethoven etc. Este tipo de medios de “recolección de energía” ante la acentuación de algún elemento sustancial del proceso de formación de la música, como se ha visto en los ejemplos dados, aparece frecuentemente sobre todo en el así llamado “pedal” o *organnij punkt*, que

16 * La función dinámica de la pausa en el proceso de formación musical es muy importante. La pausa — signo de silencio — no detiene el movimiento musical, no desconecta la percepción del círculo de unión de sonoridades y por eso es un factor de formación musical. La mayoría de las veces la pausa “corta” la cantidad de sonoridad, pero los complejos sonoros cortados continúan influyendo (no pierden su función) y, cesando prácticamente de sonar, refuerzan la tensión del movimiento, y esto significa que provoca aún más una mayor tensión de la atención, como por ejemplo en el inicio de la ópera *Freischütz*. La pausa en el estilo polifónico ante la introducción temática de las voces acentúa su función de diferenciación y de impulso. La pausa es una cesura, interrumpiendo el movimiento como un obstáculo inesperado, como un tipo de dique que refuerza su intensidad. [N. de Asaf'ev]

** *Majskaja noč* [Noche de mayo]. Ópera en tres actos (cuatro escenas), libreto del compositor sobre la obra de N. Gogol *Majskaja noč, ili Utoplennica* [Noche de mayo, o la ahogada], compuesta en 1878-79. Cfr. RIMSKIJ-KORSAKOV, N. *Letopis'*. op. cit.

*** Un medio análogo se da en la *Jota aragonesa* de Glinka: este *grave* es tan dinámico (gracias a sus admirables complejos armónicos y al significado acentuado entonativo del tono *d* como medio de “mostrar” la variabilidad de sus funciones), que todo el siguiente allegro *Es-dur* se percibe en su función principal, como una descarga de la energía acumulada en el *grave*, y como apoyo a este *grave*, “resolviendo” su esfera tónica. [N. de Asaf'ev]

preparan la reprise (y que en la óperas son en los finales, o los fenómenos y acontecimientos muy importantes del libreto). Todos estos “impulsos internos” es necesario considerarlos como sumamente esenciales desde los puntos de vista dinámicos de los factores de formación.¹⁷» [p. 66]

Una tercera función del impulso, nos dice Asaf'ev, es aquella que al interior del proceso de formación se reafirma el tono, y que después de largas desviaciones nuevamente establece la esfera tonal fundamental. Esto sucede no solamente en la reprise, sino además en la coda, con el objetivo de lograr su intensidad. Asaf'ev cita como ejemplo de esta función el maravilloso principio de la coda en la ópera *Le nozze di Figaro* de Mozart, por su fluidez con el movimiento anterior y la naturalidad del pedal de tónica. Existen varias obras en las cuales todo el proceso de formación representa una sucesión de pedales. Cada etapa de esta música se percibe como una acumulación de energía sonora y de preparación intensa hacia la conclusión, pasando a la esfera inicial, y así mismo, restableciendo el equilibrio hace mucho deseado. Ejemplos clásicos de este tipo de procesos de formación son citados por Asaf'ev en la *toccat*a del siglo XVII. Pieza originalmente destinada al desarrollo de la destreza manual, comúnmente libre en la forma y siempre para instrumento de teclado solo. Muchas *toccat*a(s) han incorporado estilos más rigurosos como la fuga o la forma sonata. En los siglos XVI y XVII el término fue aplicado a piezas de fanfarria.¹⁸

«Por ejemplo, la *toccat*a en F de Frescobaldi:* en ella se sustituyen las etapas de acumulación de la esfera tonal F pasando por c, g (*moll*), D, con estrechas alternaciones características de la época de acordes de quinta en d y D como

¹⁷ *En 1890 Aleksandr K. Glazunov, completó y orquestó, junto con Rimskij-Korsakov, la ópera inconclusa *El Príncipe Igor* de A. P. Borodin. La ópera y el tercer acto Glazunov, el resto Rimskij-Korsakov. La obra se estrenó el 4 de noviembre de 1890, en el teatro Mariinskij de Sankt Peterburg. Cfr. GLEBOV, I. (Asaf'ev): *Glazunov: opyt charakteristiki*, Leningrad, 1924.; RIMSKIJ-KORSAKOV, N. *Letopis'*. op. cit.

**Aria de “Končak”. Chan de los tatáro-mongoles. personaje de la ópera de A. P. Borodin *Knjaz' Igor'* [El Príncipe Igor], libreto de V. V. Stasov sobre temas históricos. La obra se compuso en 1869-70, quedando inconclusa. Cfr. ASAF'EV, B.: «Knjaz' Igor'» en: [ASAF'EV, 1954b] pp. 276-281.

¹⁸ Cfr. Caldwell, J.: «Toccata» Grove.

tónicas de *d-moll*, y como dominantes de *g-moll* (lo señalo en las funciones acostumbradas para nosotros), después *A*, de nuevo *C* y *F* y sólo en el último momento, en el último compás, aunque los elementos de *F-dur* se prepararon ya en las entonaciones de *A*, ya sea esta la esfera del acorde determinado, ya sea la dominante hacia el anterior *D*, ya sea sin aparecer hasta el final la esfera *d-moll* y *F-dur*. ** La colección de Torchi «L'arte musicale in Italia»*** contiene una interesante tocata más de Frescobaldi en \mathcal{G} (en la correlación de esferas tonales: *G-C-F-A-D-G*) con entonaciones claramente inestables en los compases iniciales: *cis* sonando simultáneamente con *f*. En el desarrollo de la *tocatta* la esfera *C* incluye en sí la función del acorde *C-dur* y *c-moll* y el acorde de séptima de dominante *F-dur*, que no es por supuesto en el sentido de una modulación, sino como un modo sintético que se observa también en las [tonalidades] *C-dur* de la música contemporánea, dejando de ser una tonalidad diatónica con sus desviaciones y alteraciones, e incluyendo en sí orgánicamente una serie de harmónicos. En este sentido la esfera entonativa de *C* en Frescobaldi (*c, d, es, e, f, fis, g, as, a, b, h, c*) es diatónica, como en otras esferas de igual desarrollo.¹⁹ [p. 67]

B. Asaf'ev afirma que este tipo de composiciones de *tocatta*, como fase entonativa parecida al concepto de pedal, es acumuladora de energía de sonidos. Estas *tocatta* tienen en la base de su construcción y factura, un claro estado de desequilibrio y de inestabilidad como principio de composición. En las *tocatta*, cada una de las etapas alternativas obtiene su sentido en la recolección de fuerzas y la acumulación de energía, como impulso para la siguiente etapa. A esto se puede añadir la significativa participación de la inesperada pausa, y de manera fundamental la síncope con sus funciones

¹⁹ * Girolamo Frescobaldi, (1583-1643) — compositor italiano. Como virtuoso organista italiano, fue el primer compositor importante europeo que se dedicó a la música instrumental, principalmente para teclado. Cfr. HAMMOND, F.:«Frescobaldi, Girolamo Alessandro» Grove.

** Esta tocata se incluye en «I classici Della Musica Italiana», cuaderno 12 (milano, 1919) [N. de Asaf'ev]

*** Luigi Torchi (1858-1920) — musicólogo italiano. Fue editor de la *Rivista musicale italiana* (1894-1904). De 1898 a 1907 edita la obra: *L'arte musicale in Italia: pubblicazione nazionale delle più importanti opere musicali italiane dal secolo XIV al XVII, tratte da codici, antichi manoscritti ed edizioni primitive, scelte, trascritte in notazione moderna, messa in partitura ed annotate* (Milan, 1898-1907). Cfr. FANO, F.:«Torchi, Luigi» Grove.

excluyentes recíprocas. Éstas son el cambio del acento de su lugar común, y al mismo tiempo la reafirmación del ritmo.

A continuación, B. Asaf'ev pasa al estudio de las entonaciones iniciales y estímulos primarios del movimiento en los motivos principales, los temas, las partes y melodías. Asaf'ev afirma que los elementos que componen el centro de las fórmulas entonativas de la edad media, están contenidos en cualquier tema de la ópera, la sinfonía, o en cualquier melodía de marcha, independientemente de sus introducciones "signalizantes". El impulso provoca el arranque. Mientras más concreta sea la confrontación de los elementos en el curso del movimiento, más fuerte será el arranque y más intensiva la siguiente descarga. Como ejemplos Asaf'ev cita de nuevo las óperas del *Ruslan y Der Freischütz*:

«Ejemplos: el inicio de la ópera de *Ruslan* (el arranque en el pedal de *a* como dominante de *D-dur*); el inicio del allegro en la ópera *Der Freischütz* (movimiento intranquilo desde el acorde de *c-moll* hasta el momento en que *c-moll* estalla en toda la orquesta como conclusión, y se percibe así este tipo de arranque como desarrollo del impulso dado); el inicio de la ya citada Primera sinfonía de Beethoven, en donde los motivos iniciales cortos en *C-dur*, contienen en sí, por cierto, elementos esenciales del modo (tónica, dominante, sensible), cambian a *d-moll*, después a la esfera de la dominante, después de lo cual le sigue la fórmula de cadencia, y solamente después de este "estallido" (mutación) se reafirma *C-dur* en *ff* en toda su plenitud.» [p. 69]

Y otro ejemplo sobre Schumann:

«Un ejemplo de este tipo está al principio de la Tercera sinfonía en *Es-dur* de Schumann. El impulso de inmediato se da sin preparación. El tema se eleva en amplios saltos, y al instante los espacios se llenan en un descenso pausado. Una nueva presentación del tema aparece en los bajos, si embargo, se interrumpe la música con un nuevo giro (rítmico y melódico). Al mismo tiempo se rompe la inercia surgida. El tema como impulso, a pesar de todo no se pierde por completo, y de vez en cuando se presenta ya sea en su aspecto rítmico, ya sea en una sucesión de acordes menores o en su aspecto aún más primitivo de naturaleza rítmica, en la entonación de un solo tono *g* .



Con esto mismo se mantiene la unidad de la idea y de la ejecución, y al mismo tiempo se reafirman dentro del desarrollo

intenso, los momentos de similitud y se prepara el regreso al tema, ya que este no estaba aún descubierto completamente y no se cerraba en la cadencia. En vista de todo esto, la nueva ejecución intensa del tema (compás 57, cornos etc.) resulta completamente orgánica. En Beethoven pues, en la Primera sinfonía esto no fue necesario gracias a otra situación, ya que el primer motivo



inmediatamente “resalta”, y su desarrollo se concibe como una serie de transferencias y transposiciones, y no como una conclusión y revelación. Pero en esta ocasión Schumann no completa el desarrollo del tema y nuevamente lo interrumpe con el método anterior (*sforzando*). Formándose paralelamente al movimiento anterior en otro plano tonal, el cual lleva a la parte del tema secundario en *g-moll*. En ningún lugar del primer movimiento de esta admirable sinfonía, el desvelamiento incompleto del primer tema llega a ser un ESTÍMULO DIRECTRIZ DE TODO EL DESARROLLO POSTERIOR DE LA MÚSICA. El tema se sucede como elemento de similitud a través de las más diversas etapas del proceso de formación, presentándose a sí mismo por todas partes (ya sea solamente en su aspecto de dibujo rítmico, ya sea plasmándose en un nuevo material, o presentándose como entonación cadencial conclusiva a la exposición), y por todas partes quedándose sin expresar y al mismo tiempo conservando su función de IMPULSO, o de estímulo constantemente dinámico.» [p. 70]

Otros ejemplos sobre la obra de Čajkovskij y de Beethoven.

«Otro ejemplo característico de tema-impulso se puede observar en la primera parte de la Sexta sinfonía de Čajkovskij, una de las más geniales obras por su lógica de formación. El tema aparece en el registro bajo de una introducción lenta como fundamento. En el allegro éste es la estrategia principal y dirige al desarrollo, encontrando resistencia en los motivos de dirección contraria. [...]

En Čajkovskij existen muchísimos ejemplos, y uno de los especialmente demostrativos es, en la *Tempestad*: el vuelo de la cuerdas (*allegro molto*, p. 87 de la partitura) [Ed. P. Jurgenson] en la ejecución grandiosa del tema en C-dur. Este ejemplo es característico nuevamente como “cambio” cadencial,

desacelerando el movimiento anterior de la frase melódica al impulso, en una figuración extrema. Nos referimos a:



Un tipo más de impulso como arranque, es el avance constante desde la tónica con retornos a ésta, pero a cada vuelta, abarca cada vez más un mayor diapasón.

El mejor ejemplo es el final de la Primera sinfonía de Beethoven:



» [pp. 70-71]

Del estudio sobre el impulso como fuente del movimiento musical, de manera natural se pasa nuevamente al estudio sobre los motores o fuerzas activas, organizadoras y directoras de este movimiento. Las fuerzas surgen y se generan en el mismo proceso de formación sonora de las correlaciones. Estas correlaciones están condicionadas por cuatro principios. Estos son:

1. La distancia dinámica entre los sonidos (*Distanz-Prinzip*),²⁰ derivados de ahí por la acción recíproca de los intervalos y por la disonancia (la consonancia dinámica).
2. Las reducciones y ampliaciones rítmico-entonativas de las estructuras sonoras.
3. La alternación del avance regular e irregular de las voces.
4. La contraposición de tonalidades por el traslado del material de una esfera tonal a otra.

B. Asaf'ev afirma que la modulación abrió amplias perspectivas y posibilidades en el proceso de formación musical, ya que las correlaciones tonales le dieron al compositor un medio poderoso para mostrar el material en planos pictóricos diversos. Pero el camino hacia el análisis detallado de los factores que organizan el proceso de formación musical, se encuentran no solo a través del estudio de los "impulsos" o los estímulos de partida de la

²⁰ Sobre el *Distanz-Prinzip*, v. *supra*, cap. IV. n. 10; cap. V, n. 71; e *infra*, cap. XII, *La Teoría Evolutiva de la Música*.

música por la acción de las fuerzas, sino también a través de la observación de los factores y procesos de inhibición (frenado), y cese del movimiento, así como de las fórmulas terminales de cadencias.

En los primeros siglos de la polifonía europea, la elaboración de fórmulas que reforzaron el sentido tonal e inhibieron al movimiento con la reafirmación del tono de apoyo, se necesitó una colosal cantidad de esfuerzo, en un proceso considerablemente lento. De aquí surge la hipótesis de B. Asaf'ev según la cual, en la práctica de la improvisación de la polifonía, el "miedo" a la sensación de pérdida del tono de apoyo, obligó a los cantores del *discant*²¹ aferrarse al *cantus firmus*, como canto firmemente asentado en la memoria. Un salvavidas en el mar de las entonaciones aún inestables. El *cantus firmus* como fórmula mnemotécnica del modo, una especie de guía del oído y de la memoria, explica todo el camino del desarrollo de la polifonía medieval, desde el *organum*²² paralelo, hasta los frondosos motetes de Machaut (siglo XIV) y las misas de los países bajos. Así como el oído buscó el apoyo en el bajo tenido instrumental (*bourdon*), de la misma manera la línea del *cantus firmus* era una guía para la entonación estable en la práctica vocal, grabada claramente en la memoria de una serie de generaciones, y que había permanecido en la conciencia desde otras etapas aún más primitivas del desarrollo de la música; en las entonaciones de los llamados y gritos de guerra, etc. Posteriormente vino su mecanización en el culto del *cantus firmus*. Así mismo se comprende la asimilación del melos en las piezas populares profanas, en calidad de apoyo a las composiciones posteriores de estilo imitativo-canónico, que finalmente borró el *cantus firmus* del culto y se sustituyó por entonaciones frescas y melódicas de cantos populares

²¹ *Discant*. Tipo de polifonía medieval teniendo un canto llano tenor, caracterizado esencialmente por la nota-contra-nota, contrariamente al movimiento entre las voces y el intercambio de las consonantes de octava, quinta y cuarta. Cfr. FLOTZINGER, R.: «Discant» Grove.

²² *Organum*. Lat. del griego organon. Un tipo de polifonía medieval. Su sentido es en relación a la consonancia de la música. Desde el siglo XII fue usado el término específicamente para referirse a la música con una nota sostenida *tenor* (que usualmente era una parte preexistente) y más partes superiores móviles. v. *supra*, cap. IV, n. 4. p. 214.

conocidos por todos. Nuevamente este jaloneo lineal para el oído y la memoria en la compleja factura polifónica de misas y motetes, fueron aún muy necesarios, ya que las funciones armónicas de los complejos sonoros verticales aún no se reconocían.

En lo que respecta a la práctica de la polifonía primitiva, fundamentalmente “oral”, fue la memoria y no las partituras (como lo demuestra el mismo método de notación neumática), la que salvaguardaba la música. La polifonía se pudo improvisar y las habilidades polifónicas se pudieron conservar sólo con el apoyo de las propiedades de la memoria auditiva y de la percepción musical. Partiendo de estas propiedades, determinantes en mucho de la composición musical, el *cantus firmus*, como todas las melodías conocidas de culto, sirven primeramente como apoyo confiable para el tiento de la improvisación, y para el surgimiento de entonaciones paralelas y heterofónicas. Poco a poco en la medida de cómo se producen las habilidades más firmes del discanto, el *cantus firmus* se mecaniza; se “descompone”, y diferenciándose se divide en trozos, y la palabra en éste se estira perdiendo su significado. No obstante el *cantus firmus* como base constructiva se mantiene largamente en la práctica entonativa y se presenta bajo el aspecto de fundamento armónico como factor unificador y formativo. En calidad de principio constructivo, el *cantus firmus* se mantiene en las formas de danzas, en la *passacaglia* y la *chacona*,²³ y precisamente bajo el aspecto de diferentes transformaciones del *basso ostinato*. El *cantus firmus* como imitación, es un fino factor de morfo-formación sobre el principio de similitud en la música medieval y renacentista.

Convertido en instrumental y habiendo tomado la función de la voz bajo de

²³ It. Passacaglia (Fr. passacaille; Cast. pasacalle): Danza originalmente española del siglo XVII, que era una breve improvisación que el guitarrista tocaba entre las estrofas de una canción. El término de “pasar” la “calle”, posiblemente se deriva de la ejecución al aire libre por músicos populares durante estos interludios. Posteriormente se convierte en una serie de variaciones de *ground-bass*, o *basso ostinato*, usualmente de carácter serio; Chacona (It. ciaccona; Fr. chaconne): danza ejecutada en un tempo tranquilo enérgico, generalmente usando variaciones, aunque no necesariamente en variación de *ground-bass* (*basso ostinato*). Cfr. SILBINGER, A.: «Passacaglia», y «Chacone» Grove.

apoyo, Asaf'ev afirma que el *cantus firmus* se deforma como melodía recordatorio, como directora del canto, y comienza poco a poco a obtener las cualidades del fundamento armónico que determina el tono de la vertical. En éste aparecen “saltos” de cuarta y quinta característicos de las funciones tonales de la voz de bajo, que aparecieron aún mucho antes de que estas funciones finalmente se formaran y se convirtieran en el sistema de bajo general. El momento de aparición de estos “saltos”, es el principio de la metamorfosis definitiva del *cantus firmus* como voz melódica del canto con fundamento armónico, en *bajo continuo*. La formación de los pasos del bajo a la cuarta y la quinta como fundamento armónico, se pueden considerar tras la cristalización de las fórmulas cadenciales en la época de asimilación definitiva del sistema temperado. En el proceso de evolución de la cadencia, ya en la música medieval el oído aspiraba a concentrarse en la máxima tensión entonativa; en el máximo desequilibrio e inestabilidad, parecido a lo que posteriormente, con el desarrollo de las formas del allegro sonata y sinfónico, los compositores como Beethoven comenzaron a concentrar y desarrollar en la coda (después de la reprise), con contraposiciones dinámicas e intensas, logrando impetuosidad en el movimiento.

Asaf'ev cita aquí varios ejemplos de cadencias características de la música medieval:

«He aquí algunos ejemplos de cadencias características de la música medieval con dos medios tonos (citado en el libro: A. Machabey. *Histoire et évolution...*, pp. 162, 202):



Cadencias de algunos rondo[s] de Adam de la Hale y otros manuscritos de la biblioteca nacional de París, citados del libro

“Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des xii., dem xiii, und dem ersten Drittel des xiv. Jahrhunderts mit den überlieferten Melodien, herausgegeben von Friedrich Gennrich“, B. I. (Dresden. 1921, SS. 59, 61, 62, 68, 263, 264):

Asaf'ev nos dice que este fenómeno se puede observar también en el *stretto* de la fuga. La atracción hacia la síntesis de las polaridades en la cadencia final, es llevada hacia la etapa conclusiva del centro de tensión de la música, y en su momento puede provocar una fuerte acentuación de la tónica. Además aparecen dos tipos contrastantes de cadencias armónicas; la auténtica (de dominante), y la plagal (de subdominante), menos intensa sin la nota sensible.

En lo que respecta a la cadencia melódica, su evolución por un lado debió de cesar, en el momento en que perdió su sentido como existencia de pluralidad de fórmulas-canto melódicas de los modos medievales, y por la equiparación de los dos modos fundamentales, el mayor y el menor. Por otra parte, la cadencia melódica se individualizó, dejando de ser sólo una fórmula mnemotécnica del modo, y comenzó a formarse bajo el aspecto y el tipo de la obra. Pero en la música nada es inmutable en sus funciones, y una misma correlación sonora en diferentes planos compositivos pasan a su contrario. Así la cadencia se convierte en un poderoso estímulo del movimiento de la música, poderoso principalmente por su cualidad de ser contraria al cierre. Esta cualidad, dirigiéndose a su contrario actúa tan fuerte, que con la cadencia se rompe la métrica y la periodicidad del movimiento. No es de extrañar que el oído reaccione a los cambios de las fórmulas cadenciales de su predestinación original, y que de estas sencillas desviaciones (el cambio de la cadencia de dominante al VI grado en lugar de la tónica), ya de antaño en la música clásica servía de medio seguro para prolongar el periodo y continuar el movimiento.

Este es un estilo muy característico de “inflamación” o “hinchazón” de las

fórmulas cadenciales desde dentro. Este es un fenómeno parecido al *tropus*²⁴ medieval, intercalados en los cantos de culto. La desviación de la cadencia del camino recto (la desviación de la atracción de la música hacia la tónica), dio al compositor un medio más de enriquecimiento del tejido tonal armónico. La “melodía sin fin” de Wagner, puede ser vista como el proceso de formación de fronteras, que constantemente se mueven por medio del encadenamiento ininterrumpido de “cadencias falsas” y el alejamiento de la “caída” en la tónica. Aunque aquí la factura armónica se deforma a tal grado, que se convierte en “melodía vertical”, en un intenso crecimiento del tejido armónico surgido de la máxima disolución del viejo periodo constructivo. Asaf'ev subraya que sin la disformidad del tejido del “Tristan”, desde el punto de vista de la polifonía lineal constructiva, sin duda alguna moriría el sistema wagneriano de *leitmotif* como colocación de “jalones” para la “memoria”, que sirven como una especie de *cantus firmus* estabilizador, y al mismo tiempo de material temático. Las secuencias del *Tristan* por ejemplo, son generalmente una especie de *basso ostinato* de *passacaglia* y *chacona*, o de un *cantus firmus*, pero anexado a la homofonía armónica compleja, a la “polifonía homofónica”. El *leitmotif* de Wagner, como todo factor de formación musical es dialéctico, y como factura tiene la propiedad de pasar a su contrario. Por un lado éste es un elemento constructivo y unificador del tejido, que permite la asimilación del proceso de formación musical de proporciones colosales. En su inalterabilidad y en su relieve se encuentran las condiciones de su reconocimiento. Por otro lado los *leitmotif* son temas, es decir, material para el desarrollo sinfónico. Éstos son una serie semántica de imágenes sonoras o ideo-caracteres, que tomados en el plano dramático, están constantemente en acción y en movimiento en el proceso de formación. Hasta aquí B. Asaf'ev concluye sus observaciones sobre la cadencia como uno de los factores del proceso de formación musical. Una vez más

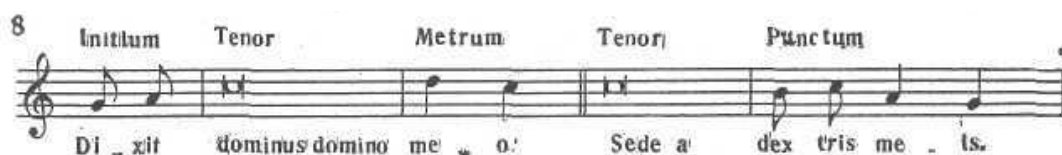
²⁴ Gk. tropos. giro, giro de frase. Nombre dado desde el siglo IX a una serie de géneros cercanos que consisten esencialmente en adicionarse a un canto preexistente. Cfr. PLANCHART, A. «Trope (i)» Grove.

reanudará estas observaciones en el análisis del proceso de formación en el conjunto de la acción de todos los factores que lo componen, y que se descubren en la correlación dialéctica de similitud y de contraste, como auto excluyentes.

El Desarrollo del Movimiento (las fases del avance entre el impulso y el cierre); El Movimiento Regular e Ininterrumpido y Otros Tipos de Movimiento: a) mediante la inclusión de otros elementos, b) mediante la interrupción del movimiento y su giro hacia un nuevo camino (evitando la inercia)

Continuando en la exposición del desarrollo del movimiento del discurso musical, B. Asaf'ev inicia esta sección con el análisis de las entonaciones medievales. En base al ejemplo de fórmula entonativa de tono eclesiástico antes expuesto, nos dice que las más sencillas fórmulas de entonación medieval incluyen en sí la fase del movimiento, designada con el término *Tenor*. Esta fase en su aspecto primitivo contiene en sí un elemento músico-entonativo, que es un tono determinado por la altura sobre el cual se recita la palabra.

Se supone que por este medio de transmisión, la palabra es más accesible al escucha, que con la simple lectura fuera del tono entonativo musical. Este es un mínimo del influjo musical subordinado a la palabra. Pero al mismo tiempo en ésta ya están presentes todas las etapas fundamentales del proceso de formación musical. Estos son: los puntos iniciales y finales de apoyo; la fase del impulso y elevación; la fase de desaceleración del movimiento; y finalmente la región central de la entonación (*Tenor*), que en este caso es de un solo tono.



Asaf'ev escribe:

«Movida del punto de apoyo y alcanzada la sonoridad más expresiva (en el caso dado), la entonación continúa por inercia mientras exista la reserva de respiración, que aquí es hasta la pausa, y se renueva nuevamente después. Toma el tono superior de *re* como culminación en el momento del “corte” del movimiento, que es necesario para que se mantenga en la altura correspondiente, y para no caer desde el tono. Este es pues un elemento de contraste, de “señal” de algún límite entre las repeticiones monótonas de un sólo tono. La proyección visual del tipo de movimiento dado de la música nos da una figura simétrica. Por supuesto que incluso cualquier línea musical más prolongada y sinuosa nos da un dibujo más complejo, generalmente ondulado (ya sea “detenido” en un tono, en caso extraordinario), pero con combinaciones orgánicas de dirección. Arriba, abajo, o al contrario, primero abajo y después arriba. Con elevación deslizada y constante o con un salto, un “brinco” abrupto o pausado. Con el salto y la permanencia larga de la voz en la esfera alcanzada o con un regreso más rápido.» [pp. 79-80]

A continuación B. Asaf'ev ofrece como ejemplo de directrices del proceso de formación del melos, en la ópera *Prometeo* de Beethoven.

«Apartándose del c^1 , el movimiento (por octavos) por algún tiempo gira alrededor de este tono: éste se dirige por saltos al registro bajo en *g*, sube, por el impulso arrastrándose por todos los escalones, en e^1 y desde éste se vierte en c^1 (el “arranque” y “la caída de regreso al punto”). En este girar se acumula la energía de la subida y en la tercera vez la voz no se mueve después de e^1 a c^1 , sino alcanza a g^1 , lo contornea (fis^1 y a^1) y poco a poco desciende a c^1 , pero tocando este tono en el tiempo débil del compás. El punto de apoyo, el acento llega al d^1 , y el movimiento análogo comienza de nuevo pero desde otro punto. Éste dos veces gira cerca de d^1 , y a la tercera vez no baja en salto de cuarta sino toma el vuelo de una escala de *C-dur* desde el d^1 a una octava arriba, donde tampoco se detiene sino toma e^2 , y se dirige levemente abajo. En esta ocasión el apoyo llega al e^1 . En este momento cambia la dirección: se repite (incluyendo la bajada mencionada) tres veces la escala hacia abajo (de e^2 a e^1 todo en *C-dur*), después de lo cual el movimiento se queda en el registro central entre e^1 y a^1 (repeliéndose desde e^1 primeramente hasta g^1 , después

desde e^1 hasta a^1 , y desde a^1 cae en fis^1 , se levanta hasta a^1 y en una secuencia descendente tonal baja hacia el c^1 etc.):



Ante todo observamos que Beethoven escogió el movimiento REGULAR e ININTERRUMPIDO. En la relación dada éste sucede sin contrastes. De las dos maneras de llenar el espacio (musical como atracción entre las fronteras sonoras c^1 y e^2) — con entonaciones regulares, CONSTANTES y con SALTOS — predomina el primer tipo. Los saltos de cuarta hacia abajo (5 veces), de octava hacia arriba (2 veces) y de tercera hacia abajo (5 veces) momentáneamente se RELLENAN y sirven para un mayor realce de la regularidad y el ritmo. La correlación entre las líneas DE SUBIDA y PENDIENTES se distribuyen equitativamente, pero el proceso de ELEVACIÓN es más largo que el de DESCENSO (8 y 4 compases), de aquí el reforzamiento de la precipitación. Consecuentemente, en el descenso fue suficiente sólo una escala tres veces repetida, y los dos últimos compases suman, o más bien, reflejan como un eco todo el proceso, pero en límites más estrechos ($e^1 - a^1 - c^1$) que al mismo tiempo lo CIERRAN. La completa correspondencia de entonaciones entre el primero, cuarto, quinto, y el octavo compases se evade: esquemáticamente éstos son casi similares, pero el contraste tonal (*C-dur* y *d-moll*) de las subidas, por supuesto agudiza la intensidad de la subida y la precipitación de la caída.^{25»} [pp. 80-81]

Asaf'ev dice que si se comparan los arranques de los temas beethovenianos con las entonaciones primitivas medievales, observamos aquellos mismos elementos pero en diferentes correlaciones entre ellos. En primer lugar vemos una doble elevación, y en cada uno, un momento de repulsión y un momento de roce con el punto superior. Después del punto culminante hay

²⁵ En la terminología de la teoría musical rusa, la nota c^1 , corresponde al *do* central que en español conocemos como c^5 , y las anteriores octavas se denominan: sub-contra octava; contra octava; mayor; y menor, respectivamente. [A. G.]

una caída brusca aunque constante. El momento del cierre en su simetría resulta ser una síntesis de todo el proceso ocurrido. La diferencia fundamental está en la estabilidad músico-entonativa del “tenor” en la fórmula medieval y la fugacidad en la cúspide alcanzada en Beethoven. Se puede decir que en el ascenso se funden el momento de fractura (pausa) y de giro (salto) en los temas beethovenianos (como en el compás 4, y 8). De aquí la estática de las fórmulas de entonación gregorianas y el dinamismo melódico del proceso de formación del *Prometeo*.

Asaf'ev cita un ejemplo más de otra clase de música, con una melodía amplia ascendente. En este ejemplo se observa como es el movimiento organizado e ininterrumpido, pero irregular. Asaf'ev se refiere al *Siegfried* de Wagner.

«Esta melodía es una de las más ejemplares “ascensiones” en la música. Su intensidad se logra con el paso de las líneas con “distancias” sin rellenar a las líneas rellenas y con “paradas” y en “puntos”, de acuerdo a su posición en el sistema dado de exigencias del paso inmediato y del movimiento subsiguiente. Por eso cualquier letargo para éstas se percibe al oído como un momento de agudo desequilibrio y provoca la tendencia a subirse cada vez más alto (la misma sensación que en el ascenso alpino). La nota inicial *g* — la séptima de la triada de *A* — poco a poco desgasta su significado y recibe la función de tercera de la triada de *e*, pero en el siguiente momento de parada en *d*¹ atrae al oído hacia el “esclarecimiento” de la función de este sonido. El tono *h*, que podría aclarar la situación (compres 5 y 6), se descubre a sí mismo después de *e*², ya no como tónica de *h-moll* sino como quinta de *e-moll* etc., etc. Sucede todo el tiempo un “cruzamiento” de funciones, y el tono determinado ya sea que suene antes (por ejemplo, el tono sensible se toma más tarde que la tónica), ya sea se atrase y se mezcle con el sonido encontrándose con otra fuerza de atracción. En el “clímax” la nota *c*⁴ sostenida por la armonía (*c -dis - g*) a cuatro octavas de distancia abajo, logra la sensación aún más fuerte de altura (y profundidad) con el sonido intenso de los violines que sube una vez más en una segunda a *cis*⁴. El equilibrio que parecía haber sido alcanzado apenas, a fin de cuentas no lo es, y *c*⁴ engañosamente suena por un pequeño instante de la tónica. La armonía *c: dis: g* pasando por *c: dis: fis* hasta *h: dis: fis: a*, y sobre este fondo después de tocar *cis*⁴ comienza el descenso poco a poco

(más corto que el ascenso). La bajada llega hasta *gis* y *a*, después de lo cual comienza el segundo ascenso sintetizado en una especie de coda melódica después del desarrollo de la melodía. Es aún necesario poner atención en que el descenso desde *cis*⁴ se fundamenta en un motivo que se repite en tres octavas y en contraste al ascenso intenso que termina como por inercia. El motivo de tónica se escucha todo el tiempo como apoyo en la bajada. Solamente hacia abajo, para no detener el movimiento por completo, la parada se hace no en el *h* (tónica) sino en *a*¹, de donde comienza la etapa conclusiva de todo el episodio — un nuevo ascenso con cambio de funciones, *a* desde la séptima del acorde de séptima de *h* a la tercera de la triada de quinta de *fis* y a la conclusión — en la quinta de la triada de *d*-moll, exactamente como sucedió en la gran subida con el tono *g*. En otras palabras, durante el ascenso se completó una “metamorfosis” tonal. El compás (10) en el momento en que suena el tono *g*³ se convierte en la quinta del tono *c*⁴ (como después el tono *a* — quinta de *d*-moll — en la coda), pero precisamente la parada en *g*³ es algo anticipada para esto, y al mismo tiempo, cuando el oído enarmónico crea la triada C-dur después de *his*², *dis*³, *e*³, *g*³, *h*³, *c*⁴, en este instante *g*³ resulta llevado a *h*³ y después a *c*⁴, y en la armonía aparece *c*-moll enarmónico (compases 10-12)

18 *Molto moderato*

molto tranquillo *sempre legato*

pp *dolce*

poco rall.

più p etc. [pp. 82-83]

Este ejemplo contiene aquellas mismas fases que la fórmula primitiva entonativa de la salmodia, y la fórmula de la cadencia perfecta en el sistema temperado tonal de 12 grados. El proceso de formación siempre contiene los tres momentos fundamentales. Estos son:

1. El impulso o punto de partida del sonido y el desplazamiento.
2. El movimiento o el estado de equilibrio inestable.
3. El regreso hacia el estado de equilibrio, o inhibición del movimiento.

En los términos de la salmodia litúrgica estos serían: *i* (*initium* — inicio); *m* (*movere* — moverse); *t* (*terminus* — final, límite). La fórmula de la cadencia perfecta refleja en sí este proceso de formación y contiene entre T y T (las tónicas fronterizas), a la S (subdominante) y D (dominante) como esferas de la fase de inestabilidad, conformadas en la relación hacia el primer impulso, hacia la T. Sin la confrontación de entonaciones no existe el movimiento musical, y los principios del movimiento se revelan en la correlación *i: m. t.*

¿Cuáles serían los factores que condicionan el avance de la música, entre los puntos de partida y llegada? — se pregunta Asaf'ev. Si el impulso va desde la tónica (T), entonces el movimiento es más insistente, mientras más fuerte sea el desequilibrio entre el primer envío y la contraposición.

«Beethoven por ejemplo, frecuentemente comienza el desarrollo con la construcción citada en la esfera de la tónica en su aspecto repetitivo (de similitud), pero en un tono más alto (por decir: *C-dur* — *d-moll*). Aquí surge el “conflicto” entonativo insistentemente exigiendo su aparición. El oído, comparando las dos ejecuciones percibe el estado de desequilibrio surgido y “busca” salida. Digamos que después de la correlación *C-dur: d-moll* sigue la armonía de dominante. Ésta refuerza aún más la intensidad del movimiento y provoca una atracción de regreso hacia la tónica por la misma fuerza del tono sensible (del tritono). Si el regreso sucede en este momento, entonces percibimos el equilibrio alcanzado a una “distancia” pequeña. Y si en el lugar de la tónica se presenta un nuevo tono, aún más alejado de su entonación, entonces la tensión se intensifica pero hasta un cierto “umbral”, tras el cual la acción del impulso — de la esfera de tónica de partida — se interrumpe por el distanciamiento del oído (no recibiendo el apoyo para la comparación) que

pierde de vista el objetivo del proceso de formación.» [pp. 84-85]

Pero la tensión puede desaparecer por otras causas contrarias, y la tensión desaparece si el movimiento se vuelve inerte, si éste no recibe nuevos estímulos y se convierte en algo regular, que tiene lugar cuando éste se realiza primordialmente con la ayuda de secuencias. La secuencia es un medio de continuar y hacer avanzar la música desde cualquier punto a otro, por medio de la repetición del motivo musical en dirección hacia arriba o hacia abajo, que es la repetición por distancias idénticas, por grados, por tonos, por medios tonos etc. La secuencia es una gran ¡comodidad! afirma Asaf'ev. El oído, recibiendo los estímulos repetidos casi idénticos, "justifica" las mezclas más lejanas y él mismo entra a la esfera del movimiento por inercia. Pero desde el punto de vista del objetivo musical, la utilización excesiva de la secuencia, lo califica Asaf'ev como el reflejo de un "pensamiento perezoso".

«Para nada niego que la secuencia puede ser un medio expresivo y de caracterización, que sobre todo demostró la música romántica teatral y sinfónica con su "aumento" de sonoridades por medio de secuencias ascendentes, que son un medio seguro de excitación emocional. Pero al mismo tiempo afirmo que este no es un estímulo creativo actual, ni es un medio de superación de la resistencia que ofrece la inercia presente en el material. El movimiento del tipo de secuencia en relación al desarrollo musical, y al proceso de formación de las ideas, es un factor de pasividad e incluso negativo. En las secuencias el material se mueve de una esfera a otra, pero no "crece" y en nada se "transforma".» [p. 85, n.]

En ciertos aspectos, cualquier utilización excesiva de las secuencias, así como la excesiva utilización de la imitación fueron medios de un mal uso en épocas enteras. No obstante, afirma Asaf'ev, en la época de las primeras etapas de la polifonía, la invención de la imitación fue un hecho revolucionario en la entonación para el proceso de formación de la música posterior. Ésta abrió nuevas posibilidades de formación, así como en épocas posteriores la introducción de secuencias en gran medida amplió las posibilidades de la música. Poco a poco la imitación se transformó de estímulo activo a un

método mecánico. Así mismo sucedió con la secuencia.

Ya en Bach la secuencia se transforma a veces en estampas para el relleno del "espacio". Asaf'ev se refiere a la secuencia-interludio en las fugas e invenciones. Sin embargo esta "inserción" es completamente lógica. Ésta sirvió para el descubrimiento del contraste dinámico entre las entonaciones. Entre el sujeto y el contrasujeto. Para que el desarrollo del movimiento pueda producir en sí mismo el estímulo que proporcione la prolongación, éste no deberá basarse en las secuencias, y así, no dirigirse en la línea de la menor resistencia hacia la inercia y la monotonía. El grado de atracción de los tonos suministran en cantidad suficiente los medios de avance. Como ejemplo, Asaf'ev afirma que la elisión, o el aplazamiento de la tónica, allá en donde el oído la "espera" para recibir la sensación de "tierra firme", refuerza la tensión del movimiento.

Sobre los mismos principios de formación a grandes distancias que condicionan la interrelación de grandes partes de música, descubrimos nuevos fenómenos que difícilmente se someten al recuento en pequeñas distancias. Lo principal en estos fenómenos se podría nombrar metafóricamente como la 'respiración' de las frases, periodos, partes, etc. Cualquier idea orgánica musical crece como si muscularmente se redujera y ampliara, se llenara y se exprimiera. En la observación visual de la música fuera de su sonoridad, este proceso no existe. En la percepción del proceso de formación musical por el oído, como un movimiento organizado entonativo, todas sus fases se presentan como un proceso único y dinámico. La constante interrelación de tonos y complejos sonoros, y cada momento de sonoridad, se determinan por todo el cúmulo de relaciones. El reconocimiento de este proceso se lleva a cabo por la observación en la respiración de las líneas melódicas extendidas, de cantos firmemente asimilados en la memoria colectiva.

El principio de similitud se revela en la repetición de los mismos cantos. La concentración y la ampliación son los componentes que condiciona su movilidad, y su flexibilidad provoca la sensación de vitalidad del proceso de formación de la música. El principio de contraste aparece en distintos tipos

de contraposiciones. Lo dinámico en el proceso de formación melódico está condicionado por la lucha de los fundamentos y puntos de apoyo al interior del canto, al cual aspira la voz intensamente, para finalmente reafirmarse en este punto y extraer el último aliento. Asaf'ev cita aquí como ejemplo al arte colectivo coral de los coros campesinos.

«Toda esta técnica llamada heterofónica* esta condicionada por la dinámica de la respiración plenernij** y depende del proceso de formación melódico y de su continuidad, de la ayuda mutua de voz a voz (es decir, de línea a línea), del apoyo (“enganche”) en el desplazamiento de base a base y en los “cantos” del bajo (en el giro de la voz alrededor de alguno de los tonos fundamentales) ²⁶» [p. 88]

La transformación y el canto son en esencia los dos tipos principales del proceso de formación de la melodía. En uno y otro la entonación sucede en el recorrido de la distancia de la voz poco a poco, e incluso en glissando, y el salto o arco entre dos tonos. En este caso, el ritmo de transformación o periodicidad esta en relación con el cambio de dirección de la línea, y con la intercalación de elementos vocales símiles y disímiles. Además de que el brinco siempre se percibe como tensión en comparación con la inercia del deslizamiento. En todo este proceso, afirma Asaf'ev, el papel principal lo juega no los factores fisiológicos, sino los sociales. Estos factores son condicionados por la práctica y la experiencia entonativa, que es la comprobación constante del oído. Las condiciones fisiológicas determinan solamente las posibilidades y los límites de la reproducción sonora, de su

²⁶ *Heterofonía (del Gr. heteros: otro, diferente y phōnē: voz). Término acuñado por Platón (Las leyes, VII) en la discusión sobre lo inadecuado en la educación musical por el contraste de melodías entre la lira y la voz. Actualmente el término es frecuentemente usado en la etnomusicología para describir las variaciones simultáneas, accidentales o deliberadas, de un mismo canto o melodía. Cfr. COOK, P.: «Heterophony» Grove.

** Plenernij, del fr. *Plein air*. *Au plein air*; *en plein air*: Relativo a lo exterior, que está situado al exterior. Actividades, juegos, espectáculos al aire libre. Expresión francesa utilizada en varias acepciones. En la pintura se utilizó para designar al impresionismo pictórico *l'école du plein air*. En la música se utilizó en las expresiones: *Orchestre de plein air*; *musique de plein air*, etc. Cfr. TLFi *Trésor de la Langue Française Informatisé*. (v. *supra*, cap. V, p. 300)

fuerza, su color, etc.

En las costumbres y la resistencia del medio social, es en donde se refleja la acción de la selección entonativa. Las entonaciones necesarias son las más estables y comprensibles, incluso aquellas que son de una especie de “señales auditivas”. En este proceso de búsqueda y adaptación de las entonaciones tenemos las premisas de la forma. Pero la costumbre de entender la forma como algo separado del proceso de selección auditiva y su cristalización en esquemas, llevó a la completa incompreensión de la improvisación en la música. Al principio del siglo XIX, — por lo que se puede confirmar en la biografía de Beethoven, — la improvisación era una obligación para el músico. Mientras más nos alejamos del siglo XIX hacia el pasado, nos es más claro que la música en su esencia es una creación en el proceso de formación, y que cualquier construcción y esquema, es el resultado de la selección llevado a cabo por la inercia y las costumbres sociales. Es la selección social de las entonaciones. Una especie de darwinismo entonativo.

La asimilación del proceso de formación musical no puede ser posible sin los estímulos repetitivos, los cuales provocan la reacción repetitiva y naturalmente la memorización de las formaciones similares. De aquí se deduce que la percepción de la música no es un estado pasivo, sino una especie de conocimiento. Pero el conocimiento es comparación, y no solamente la memorización de lo parecido, sino el establecimiento de la diferencia. Mientras más común es la entonación, más fuerte será la búsqueda de nuevos estímulos, y mayor la diferenciación de los grados de contrastes. La necesidad en el contraste entonativo lo suministra básicamente la invención en el proceso creativo musical, y a través de este, la constante contraposición al “movimiento por inercia”. En esencia la improvisación es para Asaf'ev:

«...la cimentación del principio de invención creativa como portador de lo inesperado en los factores de la dirección en la formación. Los límites de lo inesperado siempre son socialmente determinados y delimitados, pero sin embargo en la dialéctica de la invención y de la inercia, son la esencia del proceso de formación de la música. Este proceso es siempre regularmente

improvisado, ya que surge de la experiencia de la lucha de clases ininterrumpida y condicionada por la selección de las entonaciones inventadas más comprensibles. [...] En el arte de la improvisación musical la diferencia entre la experiencia colectiva y la individual, consiste en que el compositor tiene la necesidad de una gran libertad de invención para expresar sus vivencias personales, pero también tiene un gran peligro de aislamiento y soledad. Así es como en todas las expresiones de la música “comunal” (creada conjuntamente), el origen personal es llevado a un papel estrictamente determinado y controlado (los jubileos medievales; los plañimientos y llantos en los pueblos; en las formas concertantes — las cadencias *solo* etc.)» [p. 90]

El tejido melódico es la fuente de la formación del melos en la música de tradición oral y de todos los demás tipos de formación. El canto de tonos aislados y el traslado de tono en tono, la alternación de cantos, etc. Todos estos procesos aislados se perciben por el oído como organizados en cada momento dado y en su movimiento en general. Aquí la inercia se topa con lo inesperado. La rutina del oído acostumbrado a las combinaciones asimiladas de antaño se encuentra con la “espera de lo inesperado”. Es un proceso de formación dialéctico en la lucha de contrarios. Este proceso es siempre en mayor o menor medida improvisativo, como construcción de lo inesperado en el principio de formación y como superación del esquema de invención. Éste siempre consiste de una cadena de sorpresas, de mutaciones, de explosiones entonativas dentro de los límites del proceso de formación del sistema dado. Siempre en lucha por la ampliación de estos límites.

Todo acto de reproducción de la música no puede ser solamente un mecánico “descubrimiento de notas”, sino una reproducción del proceso creativo de formación. Una mezcla inevitable de función de entonaciones. La mezcla de acentos forma el desplazamiento rítmico y la distinción de alguna voz o complejo de tonos, y el encubrimiento de otros que nuevamente mezcla las correlaciones sonoras. Incluso en las condiciones de una completa exactitud de la reproducción de la música, se revela a sí misma sólo en el proceso de entonación. Hasta el formal periodo de ocho compases se “respira” en la interpretación. En la creación compositiva existen distintas épocas, cuando

en la construcción de la obra se refleja la acción de lo fortuito, de lo improvisativo, dominando sobre la costumbre en la invención. Pero existen épocas contrarias, cuando las entonaciones firmes formadas de antaño sostienen el esquema de composición. Éstas influyen en la creación atando al pensamiento emprendedor. Asaf'ev subraya que...

«...las entonaciones firmes, comunes en el medio dado, es decir, la música en su sonoridad concreta mantienen consigo la existencia de esquemas concretos, pero éstos no son mudos, no son morfo-esquemas sin sonoridad que “crean” la música. Fuera de la entonación, éstos simplemente no existen. Esto es solamente una proyección visual de la música, que permite una imagen deductiva de la existencia “muda” de los esquemas abstractos fuera de la sonoridad dinámica — fuera del proceso entonativo. Hubo un tiempo cuando los preludios en su aspecto “informes”, dieron salida a los esquemas muertos. Pero incluso en tales épocas los esquemas más formales comienzan a “respirar”, y de la música desaparecen las construcciones “cuadradas”, monótonas y farisaico-correctas;²⁷ y la dinámica en la correlación de fuerzas del sonido condicionan consigo a todo, incluso los límites constructivos. Pero tras los periodos de búsqueda y rompimiento de esquemas, le siguen épocas de negación de la negación. Entonces nuevamente la entonación y la construcción llegan a ser una UNIDAD, y el morfo-esquema no se contrapone ya a la música. En esta época la reproducción de la música es severamente exacta, porque no hay necesidad de otros factores activos fuera de ésta (incluso en el rubato): todo lo que constituye la música, todo lo que forma su material (es decir, no solamente los elementos arquitectónicos, sino además la dinámica en la graduación de la fuerza del sonido y su timbre), TODO SE INCLUYE en el proceso de formación y se descubre orgánicamente con éste, no exigiendo “compensación” desde fuera. Esta es la autentica época clásica de la música, y no es paradójico que en ese entonces avanzara a un primer plano la idea del constructivismo, cuando con las leyes de formación se hacía la entonación.» [pp. 91-92]

²⁷ *Fariseo* (Del lat. pharisaeus, este del arameo pērišayyā y éste del hebr. pērūšīm): separado [de los demás]. Hombre hipócrita. En el sentido aquí utilizado. Formas correctamente hipócritas. Cfr. *Diccionario de la Lengua Española*, op. cit.

La expansión y contracción en el proceso de formación de la música como “proceso de respiración”, y no como un movimiento mecánico, se ve claramente en la serie de cristalizaciones armónicas más estables. Estas han surgido como resultado de una larga selección de siglos, y se convirtieron en fórmulas tonales incuestionables, precisamente en su aspecto de fórmulas cadenciales, de fórmulas de inhibición y conclusión del movimiento musical. Estas fórmulas cambiaron estilísticamente no solamente en el transcurso de distintas épocas, sino en la obra de un mismo compositor. Además han recibido distintas funciones en una y misma obra. La ampliación (distensión) y reducción de las cadencias son aún más evidentes en su medio entonativo que las creó, cuando las fórmulas de cierre están relacionadas con el material temático melódico. Asaf'ev cita un ejemplo de cadencia en la obra de Strauss.

«En la metamorfosis de las cadencias de Strauss tenemos ejemplos de “cantos” (el giro cerca de algún punto o esfera armónica), y de lucha de puntos de apoyo y diferentes tipos de desplazamientos (rítmicos y tonales). Por ejemplo en *Electra* así se entona la esfera dominante de la cadencia (reducción al piano, p. 19):



Es muy curiosa la mutación de esta fórmula en relación con el elemento temático en la pág. 12, 13, 14 y sobre todo en la 151 de la reducción al piano:

[p. 93]

Asaf'ev afirma que la cadencia es la esfera de la entonación más muscular. La cadencia perfecta puesta sobre la base de la osamenta constructiva, es la

región más firme de los pilares de unión de sonidos, expuestos a cambios muy lentos desde aquella época en que fueron cristalizados en su aspecto de síntesis tonal. La presencia de la reducción y ampliación en esta región, es mucho más evidente por la naturaleza dinámica del proceso de formación musical horizontal, en el melos y en las fórmulas finales menos movibles.

El proceso de formación musical es una cadena de mutaciones, condicionadas por leyes inmanentes de formación del tejido musical, así como la acción de la selección social de entonaciones, suministra de vida a unas y de muerte a otras. Sobre la causalidad en el condicionamiento social de la música, Asaf'ev cita al lingüista francés Atoine Meillet,²⁸ a propósito de la mutación de los hechos lingüísticos.

«Pienso que esta correlación de inmanencia y causalidad en la música no es de ninguna manera en el sentido de condicionamiento simple de orden habitual (al contrario, la música doméstica comúnmente es un factor conservador e inerte, y no hay un puente directo entre ésta y los estados superiores de formación musical: aquí de vez en cuando un “salto” sobre la cantidad abismal de gustos inmutables). La causalidad la entiendo como algo más cercano a lo que en la lingüística expone sobre la mutación de los hechos lingüísticos, el eminente lingüista francés A. Meillet en su *Linguistique histoire et linguistique générale* (París, 1921, pp. 15-18): “Las leyes de la fonética o de la morfología general histórica no son suficientes para explicar ningún hecho...Pero hay un elemento de las circunstancias que provocan los cambios constantes, a veces súbitos, a veces lentos, pero jamás enteramente interrumpidos: es la estructura de la sociedad. De esta manera, la lengua es eminentemente un hecho social...” De lo antes dicho, que “la lengua es una institución social, es el resultado de que la lingüística sea una ciencia social y sólo los cambios sociales pueden producir los cambios lingüísticos que no son

²⁸ Atoine Meillet (1866-1936) — lingüista francés. Discípulo de Mongin-Ferdinand de Saussure en París. En 1905, Meillet afirmaba que el siglo estaría dedicado al aislamiento de las causas de los cambios en la lengua en el medio social del cual surge. Meillet ofrece una interpretación sociológica de los cambios léxicos, es decir, la explicación de los cambios en la lengua en base a los factores sociales, particularmente influenciado por la sociología de E. Durkheim. *Règles de la méthode sociologique* (París, 1895). Cfr. KOERNER, H.: «Toward a History of Modern Sociolinguistics» *American Speech*, Vol. 66 Nº 1 (Spring, 1991), pp. 57-70.

una consecuencia directa e inmediata, y la mayoría de las veces son mediatos e indirectos...” Y más adelante: “...no son ya más los hechos históricos, sino los cambios de la estructura social que pueden modificar las condiciones de la existencia de la lengua. Éstos podrán determinar a qué estructura social responde una estructura lingüística dada y como de una manera general, los cambios de la estructura social se traducen en los cambios de la estructura lingüística”. En esta parte se puede perfectamente cambiar los conceptos: lingüística, lengua y su estructura por los conceptos: musicología, música como lenguaje y sus formas. Por eso las propiedades inmanentes de la música — yo expongo el pensamiento de Meillet, aplicándolo al proceso de formación musical, — solamente producen aquellas u otras posibilidades de desarrollo, pero aquellas que propician o obstaculizan la realización y la acción de estas posibilidades, que no son en última instancia ni de la esfera psicofisiológica de la música, ni de la esfera física, sino sólo las relaciones productivas — LA ESTRUCTURA DE LA SOCIEDAD. Agrego: y no como un impulso mecánico, sino como una directa refracción en los medios específicos de la música.» [pp. 94-95, n.]

Cada tipo de unión musical tiene su comienzo, su periodo de florecimiento de mayor expresividad, su periodo de giro y su periodo de extinción. El inicio de cada nueva entonación, desde la más sencilla a la más compleja, es cuando ésta se descubre en una mutación súbita, en un “brinco” desde las entonaciones anteriores. El fin de su existencia es el constante gasto de su expresividad. Pero simultáneamente suceden otras mutaciones, nuevas “explosiones”, nuevas transformaciones. Todo nuevo complejo sonoro de ningún modo suprime la existencia simultánea de otros tipos de entonación anteriores, mientras que éstos prosigan siendo socialmente necesarios, aún incluso cuando el público ya no sienta la excitación en la percepción de las correlaciones sonoras. El proceso de formación, florecimiento y extinción de la entonación, en esencia es un proceso único. Al florecimiento de uno u otro complejo de correlaciones sonoras, simultáneamente lo acompañan la formación de nuevos complejos expresivos provocados por éste, que van hacia el cambio de éste mismo. El mismo cambio sucede no de manera constante, sino por mutación, por saltos. De la diversidad de medios de

transposición de voces en la polifonía medieval primitiva no se produjo la imitación, aunque si la preparó. De las comedias madrigalistas de la época del Renacimiento no se creó la ópera, aunque los experimentos de Orazio Vecchi parecieran óperas, y sin embargo aún no lo eran.²⁹

La expansión y contracción del tejido musical, se vuelve la condición necesaria de cualquier forma dinámica de la música que produce sus propios principios. Por eso las fórmulas generales del proceso de formación musical que es necesario considerar, son:

1. El descubrimiento del tema y sus repeticiones. Completas o parcialmente similares, ampliadas o contraídas.
2. El cambio del movimiento a una nueva esfera.
3. El descubrimiento de un nuevo material y su reafirmación.
4. La serie de contraposiciones ya descubiertas de entonaciones.
5. Su síntesis, y la coda. La coda como “excitación” o nueva “llamarada” del movimiento. Ya sea por medio de la utilización de estímulos que provocan la “descarga de energía” o “del sentido de la tónica”, y al mismo tiempo retardando el “fin”. Ya sea mediante herramientas más primitivas de orden agógico, como es la aceleración del tempo del movimiento en la ejecución del tema principal, simultáneamente al *stretto*.

La Disonancia y Consonancia, la Secuencia, la Modulación, la Construcción Paralela y Otros Estímulos y Factores de Formación.

En su obra, B. Asaf'ev pretende esclarecer el proceso de formación musical, no exponiéndolo como el resultado de algo ya acabado, sino sobre la marcha, en el proceso de observación de éste mismo. En este proceso, las fuerzas o estímulos más importantes del movimiento formado son sin duda la consonancia y la disonancia. Estos conceptos no se consideran en su

²⁹ Orazio Tiberio Vecchi (1550-1605) — compositor italiano. Su obra más reconocida, es la comedia madrigalista *L'Amfiparnaso* (1597). Es el pionero del drama en la música del siglo XVI. Cfr. WILLIAM, R.: «Vecchi, Orazio [Horatio] (Tiberio)» Grove.

significado acústico ni estilístico, tampoco en su situación fáctica, es decir, en ésta o aquella disonancia histórico-estilística concreta, sino en su dinamismo de consonancia y disonancia, en su influjo sobre la formación musical como estímulo del movimiento sonoro. Desde este punto de vista, el fenómeno de la disonancia contiene una serie de propiedades importantes.

En primer lugar la disonancia provoca la sensación de un impulso entonativo y un desplazamiento, aún más brillante que la contraposición de una combinación consonante. En segundo lugar, la disonancia agudiza la sensación de contraste. Si en una época la disonancia es frecuentemente utilizada en base a sus propiedades expresivas, para la siguiente época, ésta será una “moneda corriente” y una señal de vulgaridad. Una demostración de mal gusto, es decir, pierde su expresividad. Cada época histórica tiene sus combinaciones disonantes que expresan los contrastes del sentimiento, o las más expresivas. Algunos compositores temerosamente las evitan, otros especialmente las entonan. Basta con recordar sobre el temor al tritono y la supremacía de la cuarta sobre la tercera en la edad media. Sobre el papel del acorde de séptima disminuido en los románticos, sobre todo en la ópera, y sobre el significado expresivo de los nona-acordes en Wagner etc. etc. Asaf'ev nos dice:

«En una misma época los compositores contemporáneos perciben los intervalos de manera distinta. Para Borodin son admisibles las segundas paralelas, para Musorgskij son aceptables las cuartas, como en la polifonía medieval en su movimiento paralelo. Para Rimskij-Korsakov éstas provocan un horror franco (“El coro de los *raskol'niki* con el golpe de campana en la inmolación escrita por el autor en bárbaras cuartas y quintas vacías, yo completamente lo reescribiría, ya que en su aspecto original resulta imposible”).* Para Ljadov el acorde de quinta en segunda inversión “cuelga del aire”, si es que éste no se prepara y no tiene un sentido independiente de “soporte” parecido a otro giro de triada. Para Richard Strauss en esa misma época, el acorde de quinta en segunda inversión ya casi ha perdido su

significado de medio-disonante.³⁰» [p. 98]

No hace mucho, nos dice Asaf'ev, en la música de Skrjabin la sensación de tónica como apoyo casi se pierde. La tónica frecuentemente no se entona dinámicamente como fuerza que reafirma el final del movimiento, sino como algo colorístico y pasivo, como armonía de timbres, como una especie de "perspectiva entonativa" con armónicos desapareciendo en la "lejanía auditiva". El cambio a este tipo morfo-racional, con las armonías-timbre de Skrjabin y de los impresionistas, llevó hacia las cadencias colorísticas. La cadencia se disolvió, pero al mismo tiempo cambió la misma sensación de la disonancia, y si se puede así expresar, cambió la misma construcción de la correlación disonancia-consonancia.

Pero en un tercer aspecto, el fenómeno de la consonancia-disonancia, como correlación de estabilidad-inestabilidad pasa a su contrario; al descubrimiento de una especie de claroscuro musical. Los estímulos de orden colorístico avanzan a un primer plano, y ya en éste reciben un nuevo contenido entonativo y un impulso, un desplazamiento, una cadencia, y una contraposición contrastante. Y sin embargo, al mismo tiempo no se anula la lógica formal armónica. Ni Skrjabin ni los impresionistas salieron de los límites del sistema tonal armónico, y sólo la novedad de las correlaciones y contraposiciones verticales descubiertas por ellos, con el tiempo indujeron al oído a la sensación de absoluto predominio del estímulo colorístico sobre el constructivo-tonal. A fin de cuentas los principios de formación se quedaron como antes, solamente el tejido armónico se hizo más sutil, y las fórmulas anteriores de correlación de disonancia y consonancia se velaron, se suavizaron y descompusieron, con lo cual el movimiento se convirtió prácticamente en sólo una alternación de verticales.

³⁰ *El pasaje citado por Asaf'ev, es tomado de RIMSKIJ-KORSAKOV, N.: *Letopis'* op. cit., p. 112, y se refiere a la obra *Chovanščina* (v. *supra*, cap. IV, n. 16) de M. Musorgskij. El término *Raskol'niki*, se refiere a los miembros del *raskol*: escisión o cisma. Movimiento social-religioso en Rusia surgido en el siglo XVII y dirigido contra la iglesia oficial ortodoxa, que terminó con la formación de una serie de sectas como la *Starobrdjadčestvo*, que aspiraba a mantener las antiguas reglas eclesiásticas y una vida conservadora. Cfr. OŽEGOV, S.: «Raskol» *Slovar' russkogo jazyka*. op. cit.

B. Asaf'ev afirma que este fue el curso natural de las cosas, la consecuencia natural de la evolución de la armonía europea y de la exposición de la cadencia. La "melodía sin fin" de Wagner, el principio lineal propuesto en nuestra época y el renacimiento del melos, fueron la reacción natural a la crisis de los románticos. Al mismo tiempo, desechados como herencia del racionalismo y del romanticismo, los criterios de la correlación disonancia y consonancia se traducen en nuestra época a un plano dinámico en completa interrelación con las entonaciones que estimulan y reafirman el apoyo y el final del movimiento. Consecuentemente, la clasificación funcional-armónica de la cadencia plagal y dinámica, pasó a una nueva etapa de su existencia, al estilo dinámico-constructivo.

El fenómeno de la consonancia-disonancia se percibe ahora como algo útil. El estudio sobre los intervalos consonantes y disonantes se transforma por eso, en una base firme de la teoría elemental de la música y de su edificio armónico, sobre la base de la entonación. Por eso no es de extrañar que los compositores en el umbral del siglo XVIII al XIX comenzaran a entonar, en calidad de primer impulso, no a la tónica, sino a un intervalo disonante.

«...como Beethoven en la Primera sinfonía, o como Mozart en su famoso *adagio* en la introducción del cuarteto en *C-dur*, en donde graciosamente se vela la función de tónica (ésta desde le primer compás suena en *ostinato* en el violoncello, pero en el tercer cuarto del compás, *as* en la viola y las posteriores entradas de las voces en los siguientes compases, "despista" al oído y le "asegura" que ésta no era la tónica), estos ejemplos realmente se percibieron como un salto a lo desconocido y fueron sin lugar a dudas "revoluciones entonativas", y por supuesto, un brillante estímulo del movimiento sonoro en su "dinamización".» [p. 100]

Además de señalar sobre la exageración en el uso de las secuencias, B. Asaf'ev señala sobre la "hipertrofia de la secuencia" en la música romántica del siglo XIX y principios del XX. Las secuencias como un medio de avance y cómodo método del paso de una fase de movimiento a otra, es también una propiedad de la polifonía clásica. Es suficiente con nombrar las fugas e invenciones de Bach. La secuencia descendente diatónica frecuentemente

sirve de relleno del fragmento anterior de arranque y subida, y provoca la sensación de movimiento por inercia hasta un nuevo primer impulso. Esta utilización puramente dinámica de la secuencia, se convierte en el pensamiento de Bach en una de sus estampas predilectas. En la música romántica, la secuencia pierde su modesto significado y se convierte en un medio poderoso de formación; un medio accesible para cualquier paso y cambio arbitrario de dirección del movimiento, así como hacia la fácil reducción y ampliación del tejido en cada momento. Y esto no solamente en la música teatral, en donde es necesario seguir el texto y la acción que entran en conflicto con el desarrollo puramente lógico musical, sino también para la música sinfónica.

Naturalmente que la “hipertrofia de la secuencia”, por un lado llevó a la flacidez, a la pasividad y lo inerte del pensamiento musical. Por otra parte, era imposible prescindir de la secuencia en la construcción de enormes edificios musicales en cuanto a sus dimensiones, un distintivo de la música de la segunda mitad del siglo XIX; especialmente en la serie secuencial ascendente que encontró un fuerte medio de influjo emotivo, y llegó a ser un síntoma estilístico característico.

«En las manos de muchos epígonos “wagnerianos”, este medio se convirtió en un método barato de avance de la música y su tejido, ya que el público reaccionaba acostumbrado al ascenso de la secuencia con su inevitable *crescendo*, independientemente de la calidad del material. Sin embargo las partituras del mismo Wagner, así como las de Čajkovskij, contienen muchos ejemplos del modelo de utilización racional y útil de la secuencia, como valioso estímulo de contracción y ampliación del tejido musical y crecimiento del movimiento.» [p. 101]

B. Asaf'ev prosigue con la construcción paralela, que fue un medio utilizado como continuación del movimiento en “grandes planos” de la música.

Generalmente esto es la repetición de más o menos grandes “pedazos” similares o episodios cerrados, ya sea cercanos o a distancia, pero repetidos en otra esfera tonal. En los desarrollos sinfónicos, la realización del paralelismo dio la posibilidad de aumentar la intensidad del movimiento, a

cuenta de la novedad de la invención. Tan sólo costaba colocar las capas tonales, para que la primera ejecución se alejara, y la repetición de esta misma infaliblemente llevara hacia la tónica, hacia la reprise.

Al principio de los poemas sinfónicos, de las overturas, de las fantasías orquestales, etc., este método permitió repetir la idea principal en dos planos, en lugar de una construcción similar monótona. F. Schubert, R. Schumann, y sobre todo F. Liszt y otros compositores, llegaron con gran entusiasmo a este tipo de expansión de la música, y descubrieron el gusto y la maestría en la colocación de las esferas paralelas en su interacción tonal. Rimskij-Korsakov frecuentemente utilizó la construcción paralela, en calidad de medio de desarrollo de la acción musical operística y formación del tejido en la ópera.

En Schubert este método de construcción del material similar, en correlación de tercera tonal, es suntuoso. Para el estilo de Schubert, es característico que la construcción paralela del material similar y disímil se convierta en un desarrollo propio, es decir, en esencia éste mismo compone el desarrollo de la idea. Esto está en completa oposición a la dramaturgia de la sonata beethoveniana, con su conflicto y su aparición clara de las entonaciones activas en contraposición contrastante e intensísima. M. Musorgskij se aventura a contraposiciones más atrevidas de correlación de segunda en la construcción paralela del material similar y disímil, con lo que sin lugar a dudas eleva la expresividad de este método.

La estratificación paralela es indudablemente un medio valioso en el sentido de ampliación de las dimensiones del movimiento. Sin embargo desde el punto de vista del desarrollo dinámico, representa una saturación de la respiración musical. Sobre todo la construcción paralela de tercera perdió rápidamente su significado expresivo, tan fresca en Schubert, y provocó la sensación de languidez y estática de la música, aunque en su aspecto colorístico, precisamente ésta abrió una nueva era de contraposiciones instrumental-colorísticas.

Sobre la construcción paralela en Rimskij-Korsakov, B. Asaf'ev escribe:

«Rimskij-Korsakov en sus óperas nos dejó muchísimos ejemplos admirables

de “maneras” ejemplares, con diferentes tipos de contraposiciones paralelas tímbricas en calidad de “capas” ilustrativas, descriptivas y decorativas de la música. El campo del paisaje musical, que en su esencia exige la impresión estática, provoca sobre todo la utilización constante de la construcción paralela, con la correlación de tercera que es la más “tranquila” y de efecto colorístico, y así en su alternación de segundas, de “tritonos” etc. Por ejemplo, en la escena del amanecer y la aparición en los rallos resplandecientes la ciudad *Ledenec* en *Skazka o care Saltane*,* da una cadena de contraposiciones colorísticas de las figuraciones orquestales de *H-dur* hacia *F-dur*, a través de *A-dur*, *Des-dur*, *f-moll*, *Es-dur* (sin mostrar la tónica), *g-moll*, *F-dur* (sin la tónica), *a-moll*. Ejemplos similares se tienen en *Mlada*, *Kitež* ** etc. Frecuentemente los suaves contrastes colorísticos aquí se revelan ya sea en alternación de fondos figurativo-armónicos, ya sea en construcciones paralelas del material temático musical y también de contraposición armónica (tonal). De esta manera, las ESTRATIFICACIONES tonal-colorísticas de la música, combinan en sí un mínimo de movilidad y de desarrollo en el movimiento como DIVERSIDAD, gracias a los contrastes de timbres y contraposiciones instrumental-colorísticas en base al material similar.³¹» [pp. 102-103]

Y así, concluye Asaf'ev, las construcciones paralelas son estrictamente hablando un estímulo insuficiente hacia el movimiento, aunque sí amplían las dimensiones de la música. Las secuencias, siendo estímulos intensos del movimiento, sin embargo contienen en sí el elemento inerte. El oído rápidamente se acostumbra hacia los ascensos y descensos graduales de pasajes similares, y deja de percibirse los contrastes modulantes. Así mismo

³¹ *La ciudad de [azúcar (caramelo)] en el [Cuento sobre el Zar Sultán]. Ópera de Rimskij-Korsakov en cuatro actos (seis escenas) y prólogo, compuesta en 1899-1900. Libreto de Bel'skij sobre el cuento homónimo de A. S. Puškin: «Cuento sobre el Zar Sultán, sobre su hijo glorioso y poderoso príncipe Gvidon Saltanovič y sobre la maravillosa Zarina Cisne» Cfr. RIMSKIJ-KORSAKOV, N.: *Letopis'* op. cit., p. 430; PUŠKIN, S.: «Skazka o care Saltane, o syne ego slavnom i mogučem bogatyre knjaz Gvidone Saltanoviče i ...» en: [PUŠKIN, 1978a] pp. 627-648.

** Ambas obras de Rimskij-Korsakov. *Mlada*: ópera-ballet en cuatro actos (siete escenas) compuesta en 1889-1890. Libreto del compositor sobre guión de Gedenov, y, *Kitež*: *Skazanie o nevidnom grade Kiteže i deve Fevronii* [Leyenda sobre la ciudad invisible de Kitež y la doncella Fevronija], ópera en cuatro actos (seis escenas) compuesta en 1904. Libreto de Bel'skij sobre motivos de leyendas antiguas rusas. Cfr. RIMSKIJ-KORSAKOV, N.: *Letopis'* op. cit., pp. 429-30.

comienza a mitigarse el grado de parentesco entre las tonalidades hasta “borrarse”. Schubert, con toda su colosal sensibilidad para la modulación, contribuyó en mucho a esta mitigación, acercando tonalidades lejanas con la construcción paralela del material similar.

A pesar de todo, la modulación hasta la fecha continúa siendo una poderosa palanca de formación y medio de prolongación del movimiento, como si no se hubieran cambiado los métodos de modulación. Pero la ley fundamental del proceso de formación musical, que es la alternación de saltos y el “relleno regular del movimiento”, Boris Asaf'ev lo formula en el siguiente enunciado:

«...las elisiones³² tonales exigen el restablecimiento, las contraposiciones lejanas exigen la nivelación» [p. 103].

En este sentido, el proceso de formación melódico-modal, sobre la base del *Distanz-Prinzip*³³ y el principio tonal-armónico, se reafirman en una misma premisa idéntica, cuyo fundamento es preciso buscar supuestamente en los principios físicos y fisiológicos de la “mecánica musical”, en interrelación con la estática y la dinámica. Por supuesto que las fuerzas activas de la música para nada son factores absolutamente independientes, y sus posibles apariciones son socialmente determinadas.

³² La “elisión tonal” significa la supresión de algún elemento tonal o tonalidad, sin contradecir la lógica del discurso musical [A. G.]

³³ Sobre el *Distanz-Prinzip* v. *supra*, cap. IV, p. 220; cap. VI, p. 356; cap. XII, *El pensamiento Estético-Musical de Boris Asaf'ev*, p. 917.

CAPÍTULO VII

LA FORMA MUSICAL COMO PROCESO II

TERCERA PARTE

LOS PRINCIPIOS DE SIMILITUD Y CONTRASTE.

SU DESCUBRIMIENTO EN LAS FORMAS CRISTALIZADAS

Las Formas Basadas en el Principio de Similitud (Variaciones, Canon, Fuga, Rondo etc.)

En la tercera parte de *La Forma Musical como Proceso*, Boris Asaf'ev inicia su exposición afirmando que toda percepción de las entonaciones musicales, son condicionadas por un proceso mnemotécnico. En todo proceso de formación musical y en todos los morfo-esquemas cristalizados, deben estar presentes dos principios formadores. El primero de estos es el principio de similitud, es decir, la sucesión o el regreso periódico repetitivo de similitudes. El segundo es el principio de contraste, que es la sucesión de entonaciones oponiéndose al complejo sonoro que le antecede. El grado y el carácter de la contraposición, por supuesto que puede tener muchos matices distintos, inclinaciones y fases. Por ejemplo, hay indudablemente una gran diferencia entre la correlación del refrán que periódicamente regresa, y los episodios desarrollados de estos regresos monótonos en el rondo, como también en la correlación de la parte principal y secundaria del allegro sonata o sinfónico. Pero este tipo de diferencias en nada cambian la esencia del proceso. En la necesidad de interacción regular entre la similitud y el contraste, sólo estos principios en su inevitable lógica dialéctica, atraen consigo a otros temas. El predominio de uno de ellos provoca la acción de otro, y así se manifiesta en la ley de la existencia mutua de la unidad de los contrarios.

El condicionamiento mutuo de los principios de formación del material sonoro, nos permite dividir a toda forma musical por los factores dominantes

en cada una de éstas en dos categorías fundamentales. A la primera categoría pertenecen las formas en que es posible el avance de la música provocado por la repetición de combinaciones sonoras similares. Desde la correlación primitiva de tiempo débil y fuerte, hasta las complicadas variaciones.

«No es posible pensar la acción del principio de similitud en la formación musical contemporánea, como algo primitivo en comparación con la acción del principio de contraste. Las diferencias están en el grado y no en su esencia. Si tomamos las 33 variaciones de Beethoven sobre un vals de *Diabelli*, y las comparamos con cualquier obra sencilla de forma dancística en tres partes, en donde el contraste se descubre en la ALTERNACIÓN de las melodías de la primera y segunda figura después el trío, y de nuevo las dos primeras figuras, en donde la correlación funcional de estas partes se expresa sólo en determinado plano tonal, y no en el temático ni en el desarrollo, entonces la complejidad estará de parte de las variaciones. Su contenido musical dialéctico es más rico, porque en éste el principios de similitud, sin dejar de actuar, genera nuevas formaciones atrevidas y brillantes en un grado de contraste en aumento con relación hacia el tema, con lo que se condiciona la posibilidad, en principio, del desenvolvimiento sin fin de las variaciones y también de su dinámica y movimiento desde el punto de apoyo dado. En la forma dancística más sencilla consistente sólo de dos melodías contrapuestas (contraposición como estímulo del movimiento, sobre la base de alguna fórmula rítmica general), el contraste a pesar de su predominio (de melodías distintas) se percibe en un grado menor y no genera con la fuerza aparecida en la similitud, con lo cual en primera instancia el elemento similar (el tema de las variaciones) generaría el contraste. Repito, el hecho no está en el grado de aparición de uno u otro principio.» [pp. 105-106]

En el transcurso histórico de la larga evolución de la música, las primeras etapas de formación del material sonoro, inevitablemente desenmascararon el predominio del principio de similitud. Asaf'ev explica que si se compara el melos del coral gregoriano y la melodía en los *rondeaux* y *virelais*,¹ con los

¹ *Virelai*: una de las tres formas fijas (las otras son la *ballade* y el *rondeau*) que dominó la canción y la poesía francesa en los siglos XIV y XV. Cfr. WILKINS, N.: «Virelai» Grove.

experimentos de la polifonía ocurridos paralelamente, entonces veremos que el melos coral se sitúa más arriba por su desarrollo de la horizontal que el de las piezas dancísticas, las cuales agobian con la repetición de los refranes cortos. Al contrario, en las composiciones polifónicas sorprende el agarre al *cantus firmus* como a una base, como a un complejo de entonaciones similares que es conocido y acostumbrado a un círculo de cantantes dado, asentado en su memoria y sobre el cual, o alrededor del cual, florecen otras voces. Sobre este tipo de estímulos de movimiento largo polifónico, como hemos visto, se organizaron posteriormente la *passacaglia* y otras formas con bajo ostinato.

B. Asaf'ev cita varios ejemplos característicos de formación melódica en los cuales predomina la repetición, y en donde nuevos elementos se presentan como cadencia melódica. Todos los ejemplos son tomados del libro de Fr. Gennrich: «Rondeaux, Virelai...» (Band I).² Los cantos son citados sin letra y sin repeticiones:

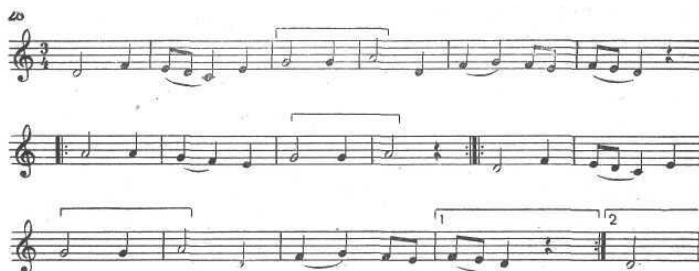
«Rondeau del «Roman de la rose» (c. 1200, p. 3):



De esta misma (pp. 5-6):



Rondel Willame d'Amiens paignour (2ª mitad del siglo XIII., pp. 37-38):



² GENNRICH, F.: *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII., und dem ersten dritteldes XIV Jahrhunderts*. Band i, Dresden, 1921; Band ii, Göttingen, 1927.

En este ejemplo, es característico que el nuevo elemento (compases 7-10), presentándose tras la primera frase, en ese mismo momento se engancha de uno de los eslabones anteriores. Comienzo del siglo XIV (p. 259):

29

El siguiente ejemplo es una pieza del *Roman de Fauvel* (1310-1314),³ entre las cuales se tiene una serie de ejemplos curiosos de melos de canciones en variaciones (pp. 292-93):

30

De este mismo (p. 299):

31

³ *Roman de Fauvel*. Conocido poema medieval en dos libros, de los cuales por lo menos el segundo fue escrito por Gervès du Bus, presentando una elaborada alegoría del régimen real y del estado en Francia en la segunda década del siglo XIV. Cfr. WATHEY, A.: «Fauvel, Roman de» Grove; MACHABEY, A.: *Histoire et évolution des formules musicales du Ier au XVe siècle de l'ère chrétienne*. op. cit., pp. 147-48, 210-11.

En el último ejemplo llama la atención la estricta disposición constructiva de los cantos afines (*a* y *b*) por tonos del modo de d^2 , c^2 , a^1 y g^1 . [pp. 107-109]

Regresando a la descripción de las dos categorías fundamentales en que se divide las formas musicales, Asaf'ev señala que desde el punto de vista del reconocimiento de la forma, es necesario poner atención sobre los dos causas fundamentales de las formas con elementos de similitud. Un cause es la forma de variaciones, es decir, el movimiento con divisiones en episodios cohesionados que sirven al tema variado. En su desarrollo, esta formas pueden alcanzar grados muy altos, superando lo episódico de la ciclización de más y más complicadas y contrastantes transformaciones de los temas. B. Asaf'ev señala el ejemplo de los *Etudes symphoniques* de Schumann, que muestra la admirable maestría y saturación emocional que contienen este tipo de formas.

Otro cause por el cual se dirige el principio de similitud, es el de las formas imitativas y canónicas; la fuga. El surgimiento de la imitación fue casi la primera revolución en el ámbito de la entonación medieval. Esta genial invención de alguna mente creadora, o del resultado del esfuerzo colectivo de los músicos de los siglos XII-XIII, dio un avance colosal a los experimentos de la polifonía. De esta manera surgió la posibilidad de organizar el movimiento sobre fases largas, partiendo del material imitativo con una mayor cantidad de voces, y así, el *cantus firmus* fue movido de su lugar.

La imitación es un "salto" en la evolución de la polifonía europea, trayendo consigo una especie de nueva calidad de formación. Es posible que en toda la historia de la música europea, ninguno de estos procesos de formación se cristalizara uniformemente uno tras otro, ya que las demandas sociales hacia los compositores y los gustos de la época fueron los que lo condicionaron.

En la unión y continuidad del movimiento similar está la esencia de las formas del canon y la fuga. La forma de la fuga aparece con un nuevo aspecto del principio evolutivo de la imitación, en la cual se encontró la salida a la pérdida de la expresividad, y se creó al parecer el juego formal organizativo del movimiento por medio de cambios en las premisas. Ante

nosotros tenemos uno de los procesos observados no pocas veces en el transcurso del desarrollo de la música europea. Asaf'ev se refiere a la complejidad y la acumulación de los valores espirituales de la cultura, que nos lleva hacia el aumento en el proceso de formación en la música; hacia una posterior ampliación de las formas, y hacia la absorción de las formas ya cristalizadas por las siguientes.

El canon entró a la fuga, así como posteriormente la fuga llegó a ser en Beethoven un componente en la sonata desarrollada. La forma, teniendo su existencia independiente, se presenta como un elemento constituyente en la serie de elementos-funciones de unidades más complejas. Para que esto pudiera suceder en un momento dado, la organización del movimiento en el canon y la misma posibilidad de desarrollo de este tipo de formación, debió de pasar a un nuevo y renovado movimiento coordinado. Esto sucedió con la cristalización de las correlaciones armónicas fundamentales de tónico-dominante. La temperación finalmente se reafirma en el *Das Wohltemperirte Klavier* de Bach, y vemos el triunfo completo de la fuga clásica, de forma flexible y de contraposiciones completamente caprichosas sobre la base de un centro dirigente. Este centro es la correlación del sujeto y contrasujeto, una especie de *cantus firmus* en la cadena de la obra. Poco a poco en la fuga se acuña un principio contrastante, y su estructura monotemática comienza a oscilar, ya que particularmente en la época de Bach, estaban casi listas las condiciones para pasar a la esfera de la sonata, con su contraposición contrastante, y abandonar así el sendero del canon o las variaciones, es decir, el sendero del monotematismo.

B. Asaf'ev analiza la diversidad de formas del movimiento en las piezas de órgano y laúd de los siglos XVI-XVII. Los *ricercari*, *prelude*, *capriccio*, *fantasías*, *canon* y danzas estilizadas en eslabones de suites, y sobre todo la *allemande*. Estas correlaciones de similitud y contraste se manifiestan sobre la base del movimiento regular y constante, con el abigarramiento de muchos medios. Estas contraposiciones contrastantes son el resultado ya sea de un nuevo pensamiento, o de una nueva habilidad cristalizada en la comodidad del

instrumento y de las maneras de trabajar el material. Se elabora así también los tipos de declamación instrumental. De la habilidad o de la manera diversa de producción del sonido, depende el camino hacia el medio de expresión. En este laboratorio de formas instrumentales renacentistas, en estos tiempos, por primera vez se tomó el principio de la similitud y del pensamiento monotemático lineal, el cual como ya ha sido dicho, alcanza la cúspide de su desarrollo en la forma de la fuga en la primera mitad del siglo XVIII.

No necesariamente la marcha triunfal del allegro sonata (sinfónico) de los clásicos vieneses, hizo a un lado al desarrollo del monotematismo y al principio de similitud como medio dominante en la formación. En primer lugar continuaron evolucionando las formas de tema con variaciones y el rondo. En segundo lugar, en esencia no se interrumpió el trabajo sobre la fuga, que llegó hasta el mismo M. Reger, y al renacimiento contemporáneo de la formación lineal y la nueva transformación del monotematismo. En general, a través del principio de similitud se avanzó hacia una nueva combinación de formas de temas con variaciones, y otros métodos de transformación del material en distintos aspectos de este principio. A fin de cuentas, ya la sola idea del *cantus firmus* como movimiento y como formación de las fórmulas mnemotécnicas, atravesó una serie de transformaciones sin perder su esencia. Asaf'ev lo ejemplifica con una *passacaglia*:

«Imaginemos una *passacaglia*, en la cual su *cantus firmus* (basso ostinato) avanza por distintas voces (planos), variando y formando desde sí nuevas variantes. De esta manera el *cantus firmus* “movido” (como principio de formación, y no como complejo histórico dado que forma el fundamento del tejido de cantos polifónicos), se refracta finalmente a su aspecto de canto del coral protestante en una diversidad de elaboraciones figurativas de este coral, y que finalmente se detiene en la fuga bajo el aspecto del sujeto y contrasujeto. Pero esto no es todo, ya que la idea del *cantus firmus* como base de apoyo tuvo un desarrollo posterior muy productivo.» [p. 112]

El sujeto y contrasujeto son el mismo *cantus firmus*, pero no estáticos, sino tratados dinámicamente. Esta es la función del *cantus firmus*, cambiada a su

contrario. Además de ser dos revelaciones contrastantes de la esencia única del modo. B. Asaf'ev afirma que si el proceso de formación de la música, no fuese sólo sobre un solo motivo fundamental y en ostinato, sino en dos o tres motivos que se mezclan y entrecruzan periódicamente; y si este tipo de proceso se tomara con un programa o acción teatral, con situaciones características o escénicas, entonces obtendríamos por un lado las propiedades y tipos de formación de la sinfonía programática, del poema sinfónico, de la ópera, etc., y por el otro, el *leitmotif* de la ópera.

Es verdad que en las realizaciones de la *idée fixe*⁴ de H. Berlioz, y en los *leitmotif* de Wagner, no siempre está presente el desarrollo sonata-sinfónico, es decir, el desarrollo temático coordinado. Pero en su base se encuentra no sólo el principio dialéctico musical inmanente, puramente sinfónico, sino también la contraposición de los *leitmotif(s)*. La "causalidad programática".

Estos *leitmotif(s)* por sí mismos se distribuyen como una cantidad indeterminada de elementos, que constituyen grupos similares y organizan el movimiento por medio de cambios y giros de sus apariciones más o menos periódicas. La construcción de las óperas wagnerianas representa en sí el proceso de formación intermedio, entre el principio estricto de formación de similitud (fuga, canon), y el principio de construcción de contraste (sonata, sinfonía), de contraposición de las esferas temáticas. Se puede afirmar que el tejido del *leitmotif* wagneriano, es por un lado la fuga con una cantidad indeterminada de sujetos y contrasujetos, además de un número indeterminado de construcciones similares; y por el otro, es el desarrollo sinfónico de una indeterminada cantidad de esferas temáticas, ya sea tonalmente coordinadas, ya sea libremente contrapuestas una a otra y desarrolladas con la ayuda de métodos de formación sonata-sinfónicos.

B. Asaf'ev afirma que con esto queda ya aclarado el inicio de los principios constructivos que tenía ya por delante el oído en el *discant* medieval. Desde

⁴ *Idée fixe* Fr. idea fija, obsesión: término acuñado por Berlioz para denotar la idea musical usada obsesivamente. En 1830 Berlioz aplicó el término al tema principal de la *Symphonie fantastique*, y se convirtió en un nuevo término de la lengua francesa. Cfr. MACDONALD, H.: «Idée fixe» Grove.

la formación de partículas similares en distintas voces del tejido por medio de unos cuantos *cantus firmus* (de *leitmotif*), y que siendo asimilados por la memoria del oyente, permite percibir incluso los procesos de formación extremadamente largos de música, hasta la música construida sobre una enorme extensión de movimiento, organizada por medio de una serie de elementos estables. El *cantus firmus* se hizo móvil aún en la edad media, y el motivo ostinato en la *passacaglia* y la *chacona*, también pudieron mezclarse desde la base a la capa superior. La esencia de todo esto está en su principio, y no en sus diferentes expresiones. Por principio, el sistema wagneriano del *leitmotif* dio la posibilidad del avance musical a una distancia enorme, precisamente por la fuerza de su cohesión. El *leitmotif* es un *cantus firmus* dirigente reformado, y es evidente que se tiene una regularidad musical en la alternación de uno u otro *leitmotif*, como se tiene una regularidad en la aparición del sujeto o el contrasujeto al interior del desarrollo de la fuga.

B. Asaf'ev formula la hipótesis sobre el umbral músico-mnemotécnico de la forma, en el cual prevalece el principio de similitud. El umbral o el límite, exige la realización repetida de los elementos similares del tejido organizador sobre distancias relativamente lejanas, sin lo cual el oído no está en condiciones de unir el largo movimiento. Los *leitmotif(s)* en Wagner cumplen admirablemente estas funciones. Siendo no solamente factores que relacionan constructivamente la corriente musical, sino además dirigen a la acción dramática o incluso a las fuerzas actuantes de la dramaturgia wagneriana, éstos no exigen la indispensable aparición del cantante-actor sobre la escena, para inducir en la memoria del oyente sobre alguna aflicción conducida por su *leitmotif*. Aquí está la relación de Wagner con el *leitmotivismo* sinfónico, como fue descubierto por F. Liszt, perfilado en H. Berlioz, y desarrollado por R. Strauss. B. Asaf'ev escribe:

«En Liszt salta a la vista aún más específicamente su intento de coordinar al máximo el tejido sobre el principio de similitud, por medio de la utilización de estos o aquellos *leitmotif(s)* en el arte de las variaciones, y la combinación de variantes en la construcción. Liszt forma sus diferentes temas por la colocación de sus funciones desde una misma premisa general (el ejemplo más popular —

la temática de la sonata *h-moll*); una serie de *leitmotif(s)* contrapuestos y contrastantes los remplace por variantes o transformaciones de un tema que contiene muchas diferentes máscaras. El principio de similitud se conduce por tales caminos en grado sumo; si en el tejido wagneriano la similitud se percibe a través del reconocimiento del *leitmotif* y de sus variantes, ya que del *leitmotif* pueden ser varios y por cierto, diferentes [tejidos], lo que Liszt quiere es llevarlos hacia un común denominador, hacia un complejo temático, con lo cual y sin lugar a dudas, disminuye la intensidad y la contraposición contrastante. Al contrario, en Wagner de vez en cuando contrapuntea el tejido, que en general comienzan a acercarse mutuamente los *leitmotif(s)* sin parentesco, como si cumplieran funciones similares a los elementos. En este sentido la partitura de *Die Meistersinger* representa la interacción polifónica de una cantidad indeterminada de sujetos y contrasujetos. Quiero decir que todo el tejido de esta ópera es una compleja fuga, pero indudablemente que aquí algunos *leitmotif(s)* en sus correlaciones polifónicas cumplen la función de principales y satélites de la fuga. Por eso no es de sorprenderse que la escena de la lucha al final del II acto, se perciba como un momento dinámico culminante de *Die Meistersinger*. Esto sucede no solamente por que aquí ante nosotros efectivamente tenemos un episodio magistral y atractivamente escrito, sino por que la expresividad de la música subraya su formación como fuga, es decir, en uno de los momentos más tensos de la acción se alcanza la concentración máxima del tejido polifónico.» [p. 115]

En el ejemplo, Asaf'ev muestra que la utilización del principio de similitud comienza con los más simples medios de repetición del material, que se desarrolla después en distintos grados de variaciones. Estas variaciones posteriormente se descubren en el movimiento polifónico del motivo dado por medio de su imitación, y la acumulación paralela de estos medios sucede sobre la base del material similar (*cantus firmus*).

Pero para el proceso de formación también son importantes los momentos de similitud en los tempos y los timbres, y no solamente las apariciones de similitud entonativa y rítmica, sino también en la distribución de la dinámica similar y los momentos de identidad en la factura de las obras. Desde este punto de vista, B. Asaf'ev afirma que en *Die Meistersinger* se muestra el

predominio de la factura polifónica, en *Tristan* de la armónica, y en la contraposición de estas dos obras se señala sobre la dialéctica de su factura. Sobre la importancia de la similitud de los tempos en las obras cíclicas, es necesario añadir que el predominio del movimiento lento o rápido en el ciclo dado, cambia por completo el proceso de formación. En estos incluso generalmente se encuentran las diferencias entre las overturas italianas y francesas de los siglos XVII-XVIII. La observación de la suite desde el punto de vista del predominio en sus eslabones de similitud o de contraste de sus tempos, e incluso de identidad y contraste de las fórmulas rítmicas, son una demostración del proceso de formación de estos ciclos móviles y cambiantes. Los románticos e impresionistas utilizaron timbres idénticos y contrastantes con fines expresivos, y de la superación de uno u otro principio dependía la formación del material. Ejemplos, afirma Asaf'ev, existen muchos; desde Weber y Berlioz hasta Debussy y Schönberg.

«La frase característica de la flauta en la obra *Prélude à L'après-midi d'un Faune* de Debussy, da una forma expresiva al movimiento de “pereza y languidez” a la música. Son típicos los timbres weberianos de los cornos franceses y los clarinetes en *Der Freischütz* que unifican muchos momentos de la ópera e imponen sobre la acción su sello particular en cada una de sus repeticiones. El papel del timbre en este sentido no cede ante el papel del *leitmotif*, aunque el timbre no se relacione con un mismo dibujo melódico o sucesión armónica.»
[pp. 116-117]

Finalmente, no menos importante es la formación del principio de similitud en las cadencias. El predominio de uno u otro tipo de cadencia influye indudablemente sobre la obra. El oído generalmente se concentra en los momentos de conclusión del movimiento, y en el tipo de cadencia que prevalece y lleva al oyente consigo. El oyente puede no tener ninguna idea sobre las cadencias, sobre sus componentes y formas, etc., pero él no puede dejar de subordinarse a la cadencia. Por eso su estructura plagal influirá de otra manera que la cadencia auténtica, y el predominio de una u otra al final de cuentas se queda en la impresión. En ejemplos anteriores, B. Asaf'ev a mostrado cual es el papel organizativo que juega el desarrollo armónico y

diverso de las cadencias en Richard Strauss, y como cambia el influjo de esta música dependiendo del abigarramiento de cadencias. Asaf'ev cita aquí el ejemplo más simple y el más célebre en las danzas de *Salome*:

«...una serie de cierres de partes repetidas del movimiento sobre variantes de cadencias auténticas alteradas (el II grado alterado hacia abajo, el V grado alterado... etc.) en la primera parte de las danzas (*ziemlich langsam*), transmite a la música el carácter de entorpecimiento, de sujeción; la conciencia está hipnotizada en una sola idea, y la música no puede apartarse de una especie de punto de apoyo. Cada fuerte inclinación, cada nuevo y más y más intenso balanceo, provocan con aún más acentuación entonativa la vuelta al movimiento conclusivo. Se produce el modelo característico de la danza oriental: retorciendo el cuerpo y la inmovilidad de las piernas, literalmente sin despegarse del suelo. En la exposición siguiente esta monotonía cadencial o firmeza se pierden, los elementos de la identidad cadencial se cubren, y el movimiento comienza caprichosamente a cambiar de dirección...» [p. 117]

Resumiendo todo lo antes dicho sobre el condicionamiento mutuo de los principios de identidad y del contraste en el proceso de formación de la música, B. Asaf'ev llega a la conclusión de que estas categorías no son abstractas. Éstas determinan las propiedades del movimiento musical y las condiciones de percepción de este movimiento, como proceso irreversible en el tiempo. La atención del sujeto perceptor de la música se dirige hacia los momentos entonativos que se repiten, para encontrar el punto de apoyo sobre los momentos que se cristalizan en el transcurrir de la música en la conciencia. En otras palabras, nuestra memoria se presenta como el factor más activo en la asimilación de la música, y este factor inevitablemente influye sobre la construcción de los morfo-esquemas y sobre todo el proceso de formación musical. Diversos tipos, especies, medios, métodos y caracteres del descubrimiento de la música, generan diversas fases y formas del movimiento musical. Pero la distinción de éstos se puede dividir en dos tipos fundamentales:

1. Ya sea que en el proceso de formación y del movimiento predominan las entonaciones similares, parecidas.

2. Ya sea las contrastantes.

La forma musical es la organización y el descubrimiento del movimiento musical. Del predominio de cualquier tipo de entonaciones señaladas, surgen uno u otro tipo de formación del material sobre la base del principio de identidad o de contraste. Está claro que la utilización de cada uno de estos dos principios en su aspecto puro y por separado, es inconcebible y lleva al absurdo. El principio de identidad absoluta da una serie interminable de repeticiones, y el principio de absoluto contraste nos da un interminable cambio del tejido sonoro, incapturable para la conciencia, ya que no hay modo de fijarlos en la memoria. Entonces, en la música siempre tenemos presente el condicionamiento mutuo y la interacción de los dos principios fundamentales de formación.

La observación de los morfo-esquemas cristalizados en la evolución musical, testifica así mismo sobre la posibilidad de su división en dos grupos. El grupo con predominio de complejos sonoros similares, y el grupo con complejos sonoros contrastantes. Tras esta división fácilmente se descubren sus procesos condicionados de formación. Siguiendo estos procesos, vemos que éstos son dinámicos y dialécticos, y que ninguno de los morfo-esquemas cristalizados tiene el derecho a la permanencia, a la irrevocabilidad estética, o a la eternidad y el absoluto. Una época reafirma en la conciencia unas formas cristalizadas, otra las destruye y encuentra otras nuevas formas. Pero los principios de formación en base a su naturaleza dialéctica, permanecen inalterados a través de toda la evolución de la música. Estos principios generan con su interacción la dinámica de la formación. En las épocas de revolución entonativa, de mutaciones, es cuando aparece un salto inesperado hacia un nuevo tipo de organización del material musical. Entonces se conquistan nuevas formas que corresponden con los nuevos avances de las relaciones productivas de los medios de expresión.

Sobre los elementos similares ya consolidados del tejido, se basan tanto la forma de tema con variaciones como la del canon; así como diversos tipos de formas de rondo, ampliamente ramificadas que contienen el factor

constructivo que unifica las secciones contrapuestas en el refrán. En cada una de sus apariciones, el refrán regresa el movimiento hacia el primer momento. Éste agrupa a su alrededor y atrae nuevos complejos sonoros, como si se intercalara en ellos, no dando a estas nuevas formaciones la importancia e independencia, y convirtiéndose en una alternación de motivos y formaciones armónicas privadas de objetivo. En la evolución de la forma rondo se observa como éste recibe la función de la parte principal del allegro sonata (sinfónico) y subordina los temas restantes. Además se observa como en el rondo entra el desarrollo temático y como finalmente se forma el morfo-esquema híbrido del rondo-sonata. En el rondo tipo sonata el refrán casi pierde su objetivo original, ya que siendo éste una base mnemotécnica con la constancia de su regreso, establece los límites de su movimiento convirtiéndolo a éste en circular. En general en el rondo, el principio de identidad juega un papel esencial no solamente unificador, sino además un papel direccional. Éste es un estímulo, un freno, un punto de partida, y un objetivo del movimiento.

Las Formas Basadas Sobre el Principio de Contraste (1)

En el octavo capítulo de *La Forma Musical como Proceso*, Boris Asaf'ev inicia el estudio de la forma sonata allegro. En éste se afirma que la expresión más elevada a partir del desarrollo sobre el principio del contraste, es la forma allegro-sonata (sinfónico). El esquema del allegro-sonata en principio es muy sencillo: la exposición, la *razrabotka*, y la reprise.⁵ Tras éste se esconde el proceso del impulso, la violación del equilibrio, y restablecimiento de éste.

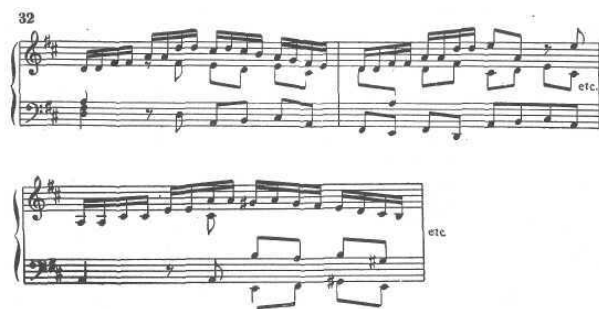
El microcosmos en el cual se imprime este proceso se presenta en la fórmula

⁵ Reprise: Repetición. Recapitulación. En el siglo XVII y XVIII en Francia se usaba el término para referir cualquier melodía de una composición que normalmente se repetía. En Alemania, C. Ph. E. Bach uso el término para referir a la recapitulación de la forma sonata. Cfr. GUSTAFSON, B.: «Reprise» Grove. Sobre el término ruso de *razrabotka*, como ya hemos indicado anteriormente, este designa la parte de la sonata que corresponde al desarrollo. En esta obra lo hemos utilizado especialmente para distinguirlo del término “desarrollo” como proceso, que constantemente aparece en el texto (v. *supra*, cap. II, n. 8).

de la cadencia perfecta. En otras palabras, la sonata allegro en relación hacia esta fórmula orgánica de la cadencia, es un organismo desarrollado. El proceso de formación de cada sonata allegro se percibe como la exposición del material contrastante. Primeramente se abre el grupo de la “tónica”, la parte principal. Después el segundo grupo, frecuentemente en la “dominante”, la parte colateral. La parte de transición cambia el curso de la música de una esfera tonal a otra, y se presenta como un factor esencial de organización del movimiento. Esta parte comúnmente llamada “puente”, refleja muy superficialmente la esencia de este proceso. El hecho está en que esta “música de enlace” no debe llevar al oído mecánicamente de una esfera a otra, sino desarrollar la tesis de la parte principal, salir de ella y contraponer a ésta la antítesis, la parte secundaria. Esto debe hacerse con un máximo de economía de tiempo y de medios de expresión, para que a la distancia no desaparezca lo más importante que es la agudeza contrastante de las dos partes, de las dos esferas tonales generalmente en relación de tónica-dominante.

Este nuevo tema, opuesto por su carácter a la parte principal se reafirma en una nueva esfera tonal con el desarrollo de la cadencia como una música afirmativa, de complejión firme, frecuentemente con un nuevo material temático, que es la así llamada parte conclusiva. El proceso dinámico es claro. Una esfera se contrapone a la otra no mecánicamente, sino en su desarrollo que a su vez provoca inevitablemente a otra esfera como su antítesis. De la contraposición surge la posibilidad del movimiento posterior de la música. Incluso más que la posibilidad, es la necesidad, porque en las condiciones del sistema tonal esta correlación se percibe como algo inestable y contrastante. Como ejemplo de esta correlación, B. Asaf'ev cita un *concerto* de Bach.

«En la fuga esta correlación está dada en íntima relación y en contraposición con el sujeto y contrasujeto; en el estilo concertístico ésta se convierte en una fórmula de la exposición del primer complejo entonativo dirigente (ésta aún no es un tema completamente).



La exposición, parecida a la bachiana (el inicio del Quinto *Brandenburg concerto*) tiene muchas variantes y se encuentra en la sonata preclásica, en los concertos,

en las allemande etc., con una multitud de utilidades sobre distancias más o menos cercanas y lejanas. Se puede decir que la correlación de sujeto-contrasujeto se amplió hasta la correlación contrastante de esferas tonales y sobre la base del complejo temático general. El contraste de esferas tonales se estableció antes de que se apartara sutilmente el tema contrastante de la esfera contrastante: esta separación es aquel “salto” que determinó la forma de la sonata allegro en su proceso de formación dialéctico. Y aquí, como en la aparición de la imitación en el surgimiento de la ópera y en la formación de la fuga clásica, tenemos ante nosotros la cadena de acontecimientos que nos han llevado al “descubrimiento” dado, pero este mismo “descubrimiento” se presenta como un paso de la cantidad a la calidad, como un salto afirmativo y al mismo tiempo como un rompimiento en el proceso natural evolutivo.» [p. 120, n.]

Esta correlación surgió de las largas y constantes búsquedas y experimentos en el aumento del movimiento de los complejos de tónica-dominante. En la continuidad del movimiento de la exposición de la sonata, se logró el proceso de formación temático contrastante e ininterrumpido, en el cual incluso el momento de cierre del movimiento, el de la cadencia, al mismo tiempo aparece como un freno y como un poderoso motor de la música. La cadencia simultáneamente lo reafirma y lo agudiza provocando inevitablemente la continuidad del movimiento.

El desarrollo de la exposición de la sonata allegro está dirigido hacia la agudización de la inestabilidad en un grado cada vez mayor. El principal medio que sirve a esto, es la introducción del contraste en todas las correlaciones de elementos del proceso de formación; es la provocación del conflicto en su misma esfera inicial, en la exposición de la parte principal, de la transición, y de la parte secundaria. En la medida de un mayor desarrollo

en la parte principal, la parte de transición pierde su sentido específico musical, “cambiando” el movimiento de una esfera tonal a otra, y se mezcla con el desarrollo de la parte principal. Ante el carácter conflictivo cada vez mayor de la exposición de la parte principal, se agudiza la diferencia con su parte secundaria y su mutuo carácter “antitético”. El carácter del movimiento lírico-melódico y un cuanto pasivo, son propios de la parte secundaria. Su proceso de formación melódico prioritariamente se opone a la ligereza, laconismo y relevancia, e incluso “obstinación” de la parte principal. Hablando metafóricamente, el tema inicial de la sonata debe de poseer la “voluntad hacia el desarrollo”, en ella debe estar condensada la energía de la gran fuerza de tensión.

El concepto de tema es profundamente dialéctico. El tema es al mismo tiempo un fino modelo autosuficiente, y un elemento dinámicamente “explosivo”. El tema es un impulso y una afirmación. El tema concentra en sí la energía del movimiento y determina su carácter y dirección. Aunque su propiedad principal es su relevancia, sin embargo el tema tiene la capacidad de la metamorfosis. Sus funciones son contrastantes. Con su proceso de formación el tema provoca nuevos modelos contradictorios a éste, y contraponiéndose a éstos, se reafirma a sí mismo. El tema es un pensamiento creativo, brillante y curioso, una idea con ricas conclusiones en la cual las contradicciones son su fuerza motriz. Estos hechos se refuerzan en colosal medida, cuando la parte principal sale de su introducción lenta anterior y ella misma se convierte en antítesis de esta introducción. Mientras más monumental y con mayor fuerza se orienta el primer tema como un torrente, más intenso y activo será a largo plazo el arranque de toda la parte principal. Las sinfonías beethovenianas, afirma Asaf'ev, nos dan una brillante confirmación de esto.

A través del conocimiento de las funciones de contraste presentes en el sistema entonativo europeo, desde Bach hasta Schönberg y Stravinskij, cualquier proceso de formación musical orgánico se percibe como algo dinámico. Pero la comprensión abstracta de la forma por medio del análisis

visual de esquemas inaudibles de la horizontal y la vertical, se convierte en una completa contraposición al deleite sensible de la música. Este tipo de abstracción lleva hacia una errónea visión antidialéctica sobre la naturaleza y sentido de las formas musicales, y hacia una completa separación entre la forma y el contenido. La forma como esquema arquitectónico insonoro no proporciona un conocimiento de la música, y se convierte en un medio neutral relleno con cualquier contenido. B. Asaf'ev supone que las raíces históricas de este tipo de visiones están en la estética racionalista basada en las artes plásticas.

«En nuestro tiempo éstas son la herencia de un fariseísmo perezoso en la musicología, fruto de la conciencia inerte y de la creencia de que en los esquemas se encuentra toda la música. Liberarse de éstas se puede solamente observando la forma como un proceso corriente y cambiante, dirigido desde fuera por los estímulos y fuerzas activas, y junto a éstas, dirigido por las propiedades de formación presentes en el material musical. Estas mismas propiedades a su vez no pertenecen a la música mecánicamente, fuera de la conciencia humana organizadora que es su motor. Éstas se formaron en la evolución de la percepción del material musical corriente y condicionado por la percepción. En este sentido hay una profunda diferencia entre el sonido como fenómeno físico y el sonido como fenómeno musical.» [p. 122]

Regresando a la descripción del desarrollo del movimiento en la sonata allegro, Asaf'ev señala que el método de repetición en la exposición, presente en la mayoría de las sonatas clásicas y románticas, lo provocó la necesidad de la conciencia en el reforzamiento y memorización de una larga y compleja serie de interrelaciones temáticas. Así mismo se introduce el elemento de similitud, que con una gran firmeza se fijan en la memoria. La exposición se reafirma, como ya se ha dicho, por el desarrollo de la cadencia en una nueva esfera tonal. Esta reafirmación en una nueva esfera tonal no se percibe por la conciencia como el final o el cierre completo del movimiento. Al contrario, en relación hacia la esfera tonal fundamental, la parte conclusiva suena contrastante en un grado extremo de inestabilidad que insistentemente provoca el movimiento siguiente.

En la parte central de la sonata allegro, en la así llamada por la teoría rusa como *razrabotka* (DESARROLLO), la inestabilidad creada se subraya aún más, y todo el proceso de formación se hace más intenso. En esta etapa, el principio de contraposición contrastante predomina en toda su extensión presentándose como el factor más dinámico del desarrollo musical. La contraposición de los planos temáticos a la distancia, pasa al enfrentamiento de los elementos contrastantes en su acercamiento, y al contacto directo y al entrecruzamiento. Esto se logra con los más diversos medios. La composición de la *razrabotka* a veces repite la exposición en su aspecto aumentado, casi sin mezclar los elementos. Otras veces vuelve a barajar las correlaciones que tienen lugar, y mueve a un primer plano aquellas partículas del material, las cuales parecían en la exposición como secundarias y no esenciales.

En cada *razrabotka* se revela la regularidad de su formación. En cada caso aislado se observa cómo lo no dicho, o solamente señalado en la exposición, se convierte en un relato completo en la *razrabotka*, y se revelan nuevas funciones y nuevas posibilidades expresivas en los complejos sonoros que parecían haberse reafirmado. Se pueden señalar dos cauces fundamentales por los cuales se dirige el proceso de formación dialéctico en la *razrabotka*. O bien este proceso de formación es en sí un juego dinámico y contrastante de los fragmentos temáticos, o al contrario, este proceso es una única línea de aumento de las fuerzas llevado hasta el límite.

Ya sea que la *razrabotka* se construya de formaciones paralelas en diferentes tonalidades en alguna de sus grandes secciones, con lo que se revela a sí el principio de identidad. O bien, ésta se vuelve tan lacónica, que se reduce a la esfera tonal principal. Pero en la mayoría de los casos, la orientación de la *razrabotka* se ve en las correlaciones tonales contrastantes, y en la inclusión de giros en el movimiento de diversos tipos inesperados para el oído. Asaf'ev nos explica:

«Por ejemplo, en lugar de la “vecindad” tonal sucesiva, se forma una elisión entre el tema u otros complejos entonativos: * se observa la tendencia de convertir la cadencia de un factor conclusivo de una u otra fase del

movimiento, a un factor estimulante del movimiento posterior (distintos tipos de cadencias falsas). Pero, a pesar del “cultivo” en la *razrabotka* de diversos tipos de “sorpresas”, se puede después de todo notar la regularidad natural del movimiento: cualquier elisión después de algún tiempo se colma o se nivela, cualquier desviación del camino se justifica con el reforzamiento sobre aquel punto de apoyo para el logro del cual era necesario hacer el “salto” o el desplazamiento a un lado, para que con esto más insistentemente se de a sentir al oído lo inevitable de la restitución del equilibrio. Con cualquier “arranque”, “trastorno”, o “traslado” del movimiento a través de correlaciones sonoras inesperadas, o a través de relaciones sonoras naturales y sucesivas para el complejo dado, la conclusión de una u otra manera se motiva y sirve al reforzamiento más firme sobre la entonación de apoyo de aquella misma cadena. ⁶ » [p. 124]

La Dialéctica del Proceso de Formación Musical. Sucesión y Simultaneidad La Forma Consolidándose y la Forma Cristalizándose.

Sobre la dialéctica del proceso de formación musical, Asaf'ev afirma que es posible hablar del movimiento o del desarrollo por sucesión, por una parte, y por saltos, por elisiones, y por mutaciones, por el otro. El movimiento sucesivo, es el paso racional de complejo en complejo de entonaciones por medio de las fórmulas de uniones más comunes, en las condiciones del sistema sonoro dado. Todo depende del entorno entonativo. Incluso desde el punto de vista del sistema tónico-dominante, no cualquier movimiento envolvente es “irracional”. Es irracional mientras la psique del oyente no se agudice a tal grado como se agudiza la del compositor, que fue en él, en el primero que se fijaron estas correlaciones irracionales.

El movimiento “irracional” o inconsecuente de la música, nos dice Asaf'ev,

⁶ * La elisión es por ejemplo, la inclusión del acorde de enlace o “resolución” en la cadena de verticales (de sucesión de acordes de séptima — dominante — o disminuidos), es decir, la sustitución de la combinación de dos partes por otra de una parte, idéntica por su construcción pero contrastante en la relación tonal. La elisión será cualquier salto inesperado entre las tonalidades. [N. de Asaf'ev]

tiene su explicación en el siguiente fenómeno. La música es un arte motriz. Ésta se reconoce como movimiento, pero un movimiento no continuo. Más bien, si este fuera uniforme, se percibiría como algo monótono, no rítmico, ni dinámico ni diferenciado, y lo más importante, indiferente en relación al material. Esto es evidente en la impresión que dejan las secuencias. Su utilización desproporcionada para realizar un ligero cambio de una esfera tonal a otra lleva, como ya se ha señalado, nos lleva hacia la sensación de inercia, es decir, al movimiento “sin obstáculos”, sin esfuerzo, sin superación, idéntico y uniforme. En este movimiento no se siente la participación activa del pensamiento conductor del compositor, no se siente la formación del material, no hay invención. Más exactamente, se inventa sólo el complejo de partida inicial. Movido del lugar, el movimiento genera tras de sí la cadena de reproducciones repetidas de correlaciones sonoras contenidas en éste. El movimiento se dirige del punto dado hacia arriba o hacia abajo por los grados marcados, y puede continuar, en principio, hasta que no llegue al punto inicial a través de la octava.

No es casual que los compositores contemporáneos, continúa Asaf'ev, eviten las secuencias. Su utilización frecuente revela un pensamiento pasivo. En cuanto se ha puesto en marcha la secuencia establecida, el movimiento se vuelve mecánico. Esto no significa que la secuencia sea inexpresiva, al contrario, en su inclusión inteligente dentro del tejido, ésta puede ser un medio de influjo emocional y de caracterización. Sobre todo si su aparición se justifica por la idea. Asaf'ev lo ejemplifica:

«Recordemos por ejemplo las “secuencias de Tatiana” en *Evgenij Onegin* de Čajkovskij, o las secuencias wagnerianas en *Die Walküre*, y en *Tristan* etc. En las secuencias sin embargo, falta el desarrollo de ideas y al mismo tiempo se interrumpe la función vital del tejido musical, la interacción de voces, y el cambio de sus funciones. El movimiento está, pero nada obstaculiza su camino. En otras palabras, la música se mueve por la línea de la menor resistencia. Es completamente diferente si las funciones del tejido sonoro se modifican a cada instante de la entonación, y si el pensamiento del compositor que organiza el material, aspira creativamente a su dinamización y

“dialectización” para continuar con el movimiento aún más intenso. La invención no se encuentra en el afán de originalidad ni en la extravagancia, sino más bien en evitar los caminitos repetidos y fórmulas despersonalizadas. Lo interesante en un compositor son las correlaciones sonoras nuevas, las aún no utilizadas, pero es aún más interesante que de los más simples complejos sonoros que parecen accesibles a todos, el compositor cree correlaciones sorprendentes por su frescura y expresividad.» [p. 126]

Más adelante B. Asaf'ev explica este mismo proceso muy claramente con un ejemplo del movimiento fisiológico.

«Sucede algo parecido como en la carrera y el salto, cuando el cuerpo no se apoya inmediatamente en su meta final y se inclina un poco hacia delante, o incluso unas cuantas veces se inclina hacia delante y hacia atrás, antes de estabilizarse. En las subidas elevamos la pierna más de lo necesario, y después la bajamos. En una carrera fuerte y larga es imposible detenerse inmediatamente. Se pueden citar muchos ejemplos, y no por las analogías, ya que aquí el hecho no está en las analogías, sino en el parecido esencial (la motricidad de la música). Ya en los más simples procesos de recitación, después de una larga “lectura” en el tono, la voz ante la pausa o la respiración desciende o enérgicamente se eleva en algún momento, después de lo cual cae a la base y se mantiene.» [p. 126]

Si observamos no únicamente sobre el momento de frenado o del cierre del movimiento musical, sino se sigue a toda la fase del movimiento, aquí y allá saltan a la vista la constancia en los cambios. El movimiento por saltos se cambia por el movimiento gradual, rellenado incluso hasta llegar al mismo *glissando*. De esta manera la sucesión e “irracionalidad” del proceso de formación, es un cruzamiento del proceso evolutivo y el de mutación. Esto se expresa no solamente en la alternación de uniones sonoras con elisiones, sino también en las correlaciones sonoras que se subordinan aún al cambio del movimiento contiguo y por saltos. Asaf'ev ofrece como ejemplo:

«La cadencia nos puede servir como una de las formas de las propiedades señaladas, en su fase de desarrollo sinfónico del proceso de formación, por ejemplo, en el concierto para piano en *b-moll* de Čajkovskij. Citando esta obra no puedo dejar de recordar sobre una más de sus propiedades extraordinarias:

sobre su impulso inicial (los cuernos: *f¹*, *des¹*, *c¹*, *b*). A este impulso-cadencia se suma la tonalidad de *b-moll* (tonalidad principal del concierto), y se completa con tal convicción (como si a la cadencia le anteciediera alguna fase de música en *b-moll*, o como si estuviera entre paréntesis), que la siguiente etapa (inicial) del proceso de formación del concierto no se lleva en *b-moll*, sino en *Des-dur*. En general es necesario decir que la finura de Čajkovskij en la forma musical como proceso de formación y cristalización, y no como un esquema mecánicamente relleno de sonidos, se muestra a cada paso en sus obras.» [p. 127]

A esto, Boris Asaf'ev agrega el cambio periódico de la dirección, la elevación y de la caída de la entonación. Los cambios contiguos y por saltos vacíos, las subidas y caídas que crean complejos de uniones de sonidos mutuo contradictorias, y al mismo tiempo mutuo equilibrantes, condicionando consigo el estado ininterrumpido de inestable equilibrio.

El ritmo del proceso de formación aparece en los cambios de los fenómenos contrastantes. El contraste hace avanzar la cadena de modelos sonoros. B. Asaf'ev subraya que el contraste se percibe sólo con la presencia de los elementos similares, y que sin éstos, este principio se revelaría anárquico. Sólo en la constante correlación del complejo-tesis y su antítesis, reconocemos las fuerzas activas o los estímulos del proceso de formación musical.

«Se puede observar a las obras musicales como un conocimiento en el movimiento total, en el cual todos los eslabones (todas las fases, todos los momentos) se relacionan uno con otro dialécticamente, así que cada momento de cambio de tesis y antítesis (del complejo sonoro dado y su complejo contrapuesto) se percibe por el oído doblemente: en el proceso del primer descubrimiento de estos complejos — como contraste, pero inmediatamente cómo estas contraposiciones se perciben tras éste — y en relación a la siguiente etapa del movimiento, se transforman en su momento en una UNIDAD, es decir, en un complejo-tesis contrapuesto a un nuevo complejo, y así sucesivamente, etc. Consecuentemente, el complejo — tesis y antítesis como combinación de contrarios — en su apertura (en su entonación) se transforma para el oído en síntesis tras su descubrimiento. Una nueva (y esto significa, más larga) correlación de sonidos genera una nueva contraposición y una

nueva síntesis. Y así hemos llegado a lo más difícil en el análisis del proceso de formación musical; hemos llegado a la revelación de las correlaciones de sucesiones y simultaneidades en la obra musical, como proceso de formación dinámico saturado de contradicciones, y como unidad que es finalmente el resultado de este proceso.» [pp. 127-128]

Los clásicos frecuentemente comienzan la *razrobotka* con repeticiones de la frase conclusiva de la exposición, pero mueven esta frase a otra esfera tonal. El estímulo inicial de la *razrobotka* frecuentemente sirve de parte principal transformada. Ésta no pocas veces entra como elemento integrante afirmativo a la parte conclusiva, y de esta manera se considera en una nueva esfera tonal y en un nuevo medio, como antítesis de su primera aparición. Posiblemente así también es la participación activa de algún elemento fundamental de la parte principal, en todas sus etapas de formación como cimiento, como una especie de *cantus firmus*. Haydn, nos dice Asaf'ev, construye en este mismo principio de desarrollo de un sólo tema en sus sinfonías, anticipando así mismo el monotematismo de Liszt.

En la *razrobotka*, al interior de la frase conclusiva de la exposición, no hay cambios constructivos, pero a pesar de la existencia de material similar en ambos casos de la entonación de la frase, su significado funcional cambia repentinamente. En el primer caso éste es el *terminus*, en el segundo el *initium*, el impulso. Asaf'ev incluye varios ejemplos:

«Mozart. Quartet No 7 (transición a la *razrobotka*):

Beethoven. Sonata para violín op. 23 (transición e inicio de la *razrobotka*):

Mozart. Quartet Nº 9 (final de la exposición y principio de la razrobotka):



La unión de la melodía principal y de la cadencia melódica de la parte conclusiva en calidad de estímulo inicial para la razrobotka:

Mozart. Quartet Nº 5. Tema principal Allegro:



Final de la exposición y principio de la razrobotka:



[pp. 130-132]

Finalmente, cualquier de los elementos conectores, los eslabones de la fórmula ($i : m : t$), que entran en m , pueden presentarse también en calidad de

i o *t* en relación hacia cualquiera de los anteriores o siguientes complejos sonoros. Literalmente, sucede como si fuera una “acumulación” entonativa de cada uno de los elementos que organizan y componen el movimiento. Además, a consecuencia de diversos tipos de interrupciones y elisiones, surgen nuevas complicaciones en el sistema de relaciones entonativas. Al no descubrir a tiempo la tónica por alguna desviación en el camino, se compensa a través de cierta distancia que es incluida en la estructura melódica de la frase, y al no resultar aquí la resolución, exige la conclusión ulterior y el restablecimiento del equilibrio. La cadencia falsa retarda el regreso de la tónica e intensifica el movimiento. En relación al constante cambio de funciones y del paso de éstas a sus contrarios, todo esto junto erige una red compleja de atracción-mutua, o sistema entrecruzado de arcos entonativos que influyen uno sobre otro a diferentes distancias, y con distinta fuerza.


El término de atracción-mutua de los elementos sonoros, insiste B. Asaf'ev, definitivamente no es algo abstracto-formal o subjetivo. En el mundo no hay ningún sistema de relaciones sonoras, en el que no haya una distribución regular de conexiones y dependencias entonativo-dinámicas entre los tonos incluidos en el sistema. Esto entendido como resultado del proceso constante evolutivo de selección en la música, y de la estilización de los fenómenos acústicos por la conciencia colectiva humana.

La música es un sistema de movimiento organizado. No es una alternación anárquica de complejos sonoros, sino su descubrimiento mutuamente condicionado en el proceso de la entonación. La forma SE ESCUCHA. Se percibe como proceso de formación y se cristaliza en la conciencia como una unidad. La música se memoriza y se fija en la conciencia como resultado del descubrimiento de las contradicciones entonativas.


El sistema de los arcos entonativos entrecruzados nos permite comprender la correlación antes descrita de *i*: *m* : *t*, como principio constructivo de cualquier composición orgánica musical; como eslabón activo entonativo de cada fase del proceso de formación musical. Esta correlación permite un constante

cambio de funciones de cada uno de los miembros constitutivos. Si se va desde el momento del primer impulso o principio de la sonoridad de la obra, entonces se puede imaginar el desenvolvimiento de las etapas del proceso único de formación musical, como Asaf'ev lo describe de la siguiente manera: $I : M : T = i : m : t (=i) : m : t (=i) : m : t (=i) : m : t$ etc. Aquí m (*motus*) es el conjunto de una cantidad indeterminada de correlaciones sonoras, cada partícula de las cuales puede también ser función de i y t , y que además, cada uno de los elementos de la correlación ($i : m : t$) y sus miembros constitutivos, irradian su influjo a la distancia. Y entonces es posible el esquema: $i : m (a+b+c+\dots) : t (=i) : m (d+e+f\dots) : t (=i) \dots$ La forma allegro-sonata resulta la más intensa expresión en la correlación dada, y la *razrabotka*, como etapa importantísima del proceso de formación de esta forma, que materializa en sí el desarrollo musical, descubre sobre todo la naturaleza motora y dialéctico-dinámica de la música. En el carácter del proceso de formación de la exposición y la *razrabotka* en el allegro-sonata sinfónica, se refleja el pensamiento del compositor y su época. En este sentido el allegro-sonata sinfónico, como tipo de construcción dialéctico-contrastante, es la generación de lo nuevo, en contraposición al monotematismo de las variaciones, al canon y a la fuga. El tipo de formación dialéctico-contrastante se revela en cualquier etapa del proceso de formación sonata-sinfónico, y se reconoce en cualquier ejemplo concreto revelado en la correlación $i : m : t$.

En calidad de ejemplo, Boris Asaf'ev toma el inicio y uno de los momentos de la *razrabotka* de la sonata en *C-dur* de Beethoven (op. 2 № 3):

«En 12 compases tenemos una construcción estable de ritmo-fórmulas unificadoras  con un balanceo característico de éstas. Este es un impulso natural de todo el movimiento. Gracias a su predominancia todo este fragmento se percibe en su aspecto de complejo ligado a elementos similares. De esta manera el primer miembro de la correlación $i : m : t$ - *initium* (i) resulta dominante. La cadencia (t) desemboca directamente en un nuevo eslabón del tema, cambiando el movimiento a otra esfera tonal (del compás 26 de la sonata). Surge consecuentemente el sistema de relaciones a distancia.

Analizando la correlación de los complejos entonativos al interior de los primeros 12 compases, vemos que el punto de partida, el acorde de tónica, aparece además del primer compás, en el cuarto, quinto, sexto, séptimo etc. compases, ya sea ocupando un espacio de entre 4 y 6 tiempos, es decir, de uno y medio compases, ya sea figurando como acorde de quinta en segunda inversión, muy inestable en el momento de agudo desequilibrio en la cadencia y reforzando la atracción a la tónica en su revelación dinámica (compás 13). La función tonal del acorde *C-dur* en ningún lugar cambia (en su momento, éstos oscilan en el compás 11 por la introducción de *fis* como apoyo del acorde de séptima en el IV grado, pero inmediatamente se restituye). La esfera dominante ocupa una posición un tanto subordinada, y en todo el fragmento se acentúa el predominio de la tónica. Solamente el contrastante *fis* (y en parte *cis*) “rompe” este dominio y e introduce a la música el elemento que señala sobre la posibilidad de un avance posterior.

Los primeros cuatro compases descubren uno de los complejos entonativos típicos de los clásicos, la correlación $I : V : V : I$, en donde es $I=i$, y $V=m$ (el momento de desplazamiento o estado de equilibrio inestable) y por segunda vez es $I=t$. Por sí mismo este eslabón exige el movimiento posterior, por que las verticales o las columnas de tónica no mantienen la tensión entonativa formada entre éstas (el V [grado] ocupa dos compases con alteraciones *cis* al interior), y esto es provocado por la fórmula rítmica fundamental  que se repite, y con su repetición refuerza la inestabilidad. Además, observando la línea melódica, vemos la alternación gradual e incluso el movimiento deslizado (dirigido hacia arriba) con saltos de la voz (de cuarta en el compás 2 y de sexta en el compás 4). El primer salto de cuarta se rellena con el movimiento melódico del tercer compás. El segundo salto se queda sin rellenar. De esta manera los cuatro compases cerrados parecieran arquitectónicos ($I : V : V : I$) gracias a su estricta simetría, pero en los hechos, en su sonoridad real, en la entonación resultan muy lejos de ser cerrados y de necesitar resolución y desenvolvimiento posteriores.



The image shows three staves of musical notation. The first staff is in treble clef and contains a sequence of chords and a melodic line starting with a piano (p) dynamic. The second staff is in bass clef and contains a sequence of chords and a melodic line with fortissimo (ff) dynamics. The third staff is in treble clef and contains a sequence of chords and a melodic line with fortissimo (ff) dynamics, ending with 'etc.'.

» [pp. 134-136]


Boris Asaf'ev afirma que con este tipo de análisis, tenemos ante nosotros uno de los ejemplos más simples y evidentes de distinción, entre la visión formal abstracto-arquitectónica sobre la forma musical como esquema sordo y fuera del proceso entonativo, fuera de la sonoridad, y el estudio de la forma como un proceso en todo momento sentido y comprobado por el oído. La investigación de las interrelaciones sólo espaciales, fuera de la percepción de la atracción-mutua entonativa, separa los morfo-esquemas de la música y forma un precipicio entre el discurso musical vivo y sus formas. Como si este discurso musical vivo por alguna razón rellenara los morfo-esquemas arquitectónicamente impecables y ya listos, como agua o vino vertido en envases de diferentes medidas y tipos, cuando esta misma música puede perfectamente existir sin ningún de estos esquema. Sin embargo, era necesario convencerse que el complejo ($I : V - V : I$) arquitectónicamente cerrado y equilibrado al ojo, exige un desarrollo. Boris Asaf'ev continúa con el análisis de la sonata en *C-dur*, op. 2 N.º 3 de Beethoven.

«Beethoven en los siguientes dos compases, “toma” la sexta no rellena, le da el significado de punto de partida “local”, y cierra la correlación $I : V$ (tónica: dominante) transformándola de dos compases (v. los compases 1 y 2, 3 y 4 del ejemplo citado), en una construcción de un solo compás (v. los compases 5 y 6) y así mismo repitiendo dos veces esta nueva formación concisa. El oído percibe una correlación extraordinariamente inestable. Ésta se refuerza aún más por que la sexta se queda hasta el final del relleno melódico. El relleno se realiza en las siguientes fases del movimiento (compases 7 y 8 del ejemplo), y

el equilibrio en algo se restablece con la cadencia. Ahora es como si tuviéramos ocho compases cerrados $I : V - V : I = 4$ compases y $I : V - I : II - I = 4$ compases, es decir, construcción asimétrica (la tónica es de ocho tiempos del compás, y la dominante de seis). Pero por eso el arco melódico — el ascenso del e^1 al f^1 y el descenso al e^1 — culmina totalmente. En esta fórmula de ocho compases, $i : m : t$ así mismo está realizada, además de que i ocupa los primeros cuatro compase completos, $t =$ a la fórmula de cadencia completa (los últimos dos compases de los ocho), y $m =$ a los dos compases inestables repetidos ($I : V - I : V$). El movimiento aún no se detiene, y no solamente a causa de la aparición de la frase cromática transitoria de medio compás (v. compás 8 del ejemplo), sino fundamentalmente por el traslado efectuado de la tónica a la segunda mitad del compás (terminación femenina), gracias a que el apoyo sobre la tónica resulta entonativamente insuficiente. Entonces Beethoven repite los últimos cuatro compases, pero no literalmente, sino en una variante con extraordinarios desplazamientos esencialmente entonativos y rítmicos. De la comparación percibida por el oído del “original” con la “variante”, surge un nuevo “conflicto” entonativo, insistentemente exigiendo la resolución o la conclusión. Esta conclusión se forma en el treceavo compás: la tónica se entona en ff en el tiempo fuerte del compás y poderosamente se adueña de nuestra atención. Rápidamente se provoca una tensión tan intensa que la siguiente “permanencia” de seis compases, sobre la tónica en un arranque arpegiado hacia arriba y abajo no provoca la sensación de inercia. ¿Como se construye la razrobotka de este allegro sonata? La fórmula rítmica dirigida y unificada por largo tiempo no se presenta a un primer plano. Beethoven comienza la razrobotka con la “toma” de la frase y de una serie de repeticiones de tipo cadencial de la fase conclusiva de la exposición:



En esta sonata se utiliza no sólo una vez el método de diseminación del fino modelo melódico en virtuosos arranques arpegiados, así también por medio de elisiones Beethoven cambia la música de la esfera tonal en bemoles (*Es-dur*, pero sin revelar la tónica, *c-moll* — también sin tónica, solamente el acorde de séptima disminuido, *f-moll* — acorde de quinta en segunda inversión de tónica) a sostenidos con una brusca

“fractura”: desde el acorde de quinta en segunda inversión de *f-moll* al acorde de séptima de dominante, después el acorde de quinta en segunda inversión de *f-moll*, después de lo cual (a través del acorde de séptima en primera inversión sobre *cis*) presenta al tema principal de la sonata en *D-dur*, es decir, en una brusca contraposición tonal con la tonalidad fundamental de todo el allegro (*C-dur*). Recibiendo un repentino desplazamiento éste pronto se rellena. Este tema se lleva después de *D-dur* a *g-moll*, después a *c-moll*, y a *f-moll*, y de esta manera, el giro hacia arriba del acorde de quinta en segunda inversión de esta tonalidad culmina hasta el comienzo de la reprise, es decir, hasta un nuevo giro del primer tema ya en la tonalidad principal. La “muestra” de este tema en el contrastante *D-dur* pronto se olvida, ya que construyendo este tema y uniendo todo el movimiento en la fórmula rítmica del allegro en su aspecto rítmico conciso: , no se sale del campo de percepción, y se forma así el paso a la recapitulación.» [pp. 137-139]

Las Formas Basadas en el Principio de Contraste (2)

La exposición y la *razrabotka* — continúa Asaf'ev, — generalmente desenvuelven un complicado juego de combinaciones sonoras contrastantes, y componen una especie de construcción dramática con tendencias en lucha, con ideas y con modelos de caracterización. La ópera tanto operística como no operística, son colmadas de un desarrollo sinfónico y transformadas en un ciclo de movimiento conciso en un sólo movimiento. En estas óperas los temas se presentan en gran medida como portadores de caracteres o de ideas, y la *razrabotka* es la arena de los conflictos y enfrentamientos. Las óperas beethovenianas nos ofrecen sobre todo, ejemplos brillantes de dramaturgia instrumental, además en los finales o en las etapas conclusivas de algunas de éstas, se representa excepcionalmente la síntesis expresiva y orgánica de los acontecimientos. B. Asaf'ev cita el final trágico de la ópera *Coriolan*, la sinfonía triunfal de *Egmont*, o la alegría estática en el final de *Leonore* № 3.

En las overturas, las fases de transición son más lacónicas y una *razrabortka* más concisa que en las sinfonías. Pero incluso en las más diversas *razrabortkas*, señala B. Asaf'ev, se pueden dividir por su carácter en tres etapas cambiantes.

1. El momento de partida y la preparación al ascenso.
2. En una o varias etapas de ascenso, la revelación de ideas en la exposición con diferentes puntos de vista, su contraposición, su cruzamiento, y división.
3. Finalmente el momento de reunión, de concentración, que es generalmente un pedal sobre el cual se construye el paso hacia la recapitulación, hacia el regreso del tema dirigente.

Si en la exposición sucede la colocación de las principales posiciones, en la *razrabortka* se realiza su desarrollo y su lucha, lo que en la reprise se llevan a la unidad. Realmente por su posición, la reprise es una síntesis que se encuentra en aquel momento, cuando de la contraposición entre la exposición y de la *razrabortka* debe surgir a una nueva unidad. En la reprise debe de realizarse un proceso parecido a la formación de esta una nueva cualidad. Al mismo tiempo, el esquema del allegro-sonata sinfónico deja de ser solamente una construcción racional.

Beethoven mucho tiempo luchó con el problema de la reprise. La dificultad, nos dice Asaf'ev, se encuentra en que solamente la unión tonal de la parte principal y secundaria no realizaba la síntesis, sino únicamente cerraba mecánicamente un proceso de formación. Lo cerraba firmemente, pero no era posible obtener conclusiones de todos los conflictos entonativos anteriores. Esto significaba que, o todos los desarrollos anteriores a nada conducían y la reprise era un callejón sin salida, un muro, un freno mecánico, o la reprise no era una etapa culminante del movimiento, sino sólo un poderoso punto de apoyo naturalmente contrapuesto a la *razrabortka*. En la overtura *Egmont* (1810) se encontró la solución ya dictada por el programa. Pero un poco antes Beethoven ya había ampliando los límites del allegro sinfónico. Bajo la presión de la necesidad en el desarrollo extremo y tempestuoso de las ideas-tema, comenzó intensamente a ampliar la coda, es decir, a la música después de la reprise. Esto se refleja ya en la Segunda sinfonía (1802), y en la Tercera

(1804) que resultó con un mayor desarrollo. Así mismo el proceso de formación sinfónico se hacía más complejo.

Parecía que en lugar de la triada: exposición — *razrabortka* — reprise (tesis — antítesis — síntesis), se formaba un sistema periódico de amplio envolvimiento, con complejas funciones al interior de cada uno de los eslabones. De la reconstrucción de la exposición en la reprise surge la sensación del equilibrio, pero el proceso orgánico de formación de la síntesis no resulta, ya que como resultado del desarrollo nuevamente se entona una etapa ya producida, y no una nueva música conclusiva, generada y enriquecida por todo el anterior proceso de formación. En otras palabras, los elementos que componen la *razrabortka* deberían de pasar a su contrario, en tanto movimiento conclusivo, y no estimulando el movimiento. Esto se observa en las codas beethovenianas. En relación a la reprise, éstas son como nuevas etapas de desarrollo y nuevos tipos de *razrabortka*. La *reprise-razrabortka* que son las fuerzas activas en la coda, se presentan como un desarrollo de *razrabortka*, pero no dirigidas hacia la lucha y la aparición de contrastes, sino al establecimiento de la síntesis y la concentración del movimiento en la fase final. De esta manera, sin detener a la reprise y solamente regulándola tonalmente, el movimiento provoca en la coda una nueva reafirmación de las posiciones fundamentales.

Y así, la exposición y la *razrabortka*, la primera mitad de la formación del allegro-sonata, son un poderoso aumento del movimiento. A este empuje se le contraponen la reprise, en la cual la música repetida de la exposición pierde su función de impulso y se convierte en un apoyo masivo. La coda ampliamente desenvuelta, en parte sobre los elementos de la música de la *razrabortka*, se incorpora a la reprise y forma junto con ésta una enorme segunda parte del allegro. Para esta formación, nos dice Asaf'ev, Beethoven necesito incorporar una esfera antitética más en el desarrollo de la idea, además de la parte secundaria, y lo hizo introduciendo en la *razrabortka* de la *Heroica* un nuevo tema lírico contrastante. Este tema naturalmente regresa a la coda, complicando el proceso de formación de la triada y reafirmando la

división del allegro en dos bloques macizos con periodos al interior:

1. La tesis. Esfera de la parte principal.
2. Primera antítesis. Esfera de la parte secundaria.
3. Segunda antítesis. Formación del nuevo tema lírico en la cúspide de la lucha de ideas y de la tensión dramática.
4. La repetición de la música de la exposición y en parte de la *razrobotka*, como respuesta sintetizada en la reprise y en la coda.

La triada formalmente es rota por la coda desarrollada, resultando cuatro etapas: 1) exposición; 2) *razrobotka*; 3) reprise; 4) coda, y la inclusión de la nueva antítesis, pero no en su esencia misma, con lo que se evidencia la victoria beethoveniana del intelecto creador sobre el esquema.

«Me parece un hecho esencial el siguiente: todo el allegro de la *Heroica* es un torrente ininterrumpido de desarrollo de ideas en su penetración mutua y existencia. Pero a las tendencias conflictivas de la primera parte (la exposición y la *razrobotka* que se encuentran en correlación de tesis y antítesis) se contraponen la síntesis, conjuntamente realizada por la reprise y la coda, ya que como he dicho, la sola reprise, siendo una construcción tonal-generalizada de repetición de las ideas fundamentales, no resuelve los problemas dinámicos y psicológicos del desarrollo sonata-sinfónico y su síntesis como negación de la negación, como nueva formación (cualidad) en conclusión de la contraposición entre la tesis y la antítesis. Esencialmente la triada queda intacta. Pero surge otra pregunta: ¿es la coda de la *Heroica* una síntesis plena de los complejos sonoros de todo el proceso de formación del allegro sinfónico? A mi personalmente me parece que la síntesis como tal en las formas cíclicas, después de todo son los finales, el último movimiento, y a veces no siempre. Síntesis de formaciones en un sólo movimiento, de finales teatrales de overturas son por ejemplo *Egmont* y *Leonore*, que en relación a lo anterior, no son los mejores ejemplos. La repetición constante (en el aumento de las fuerzas de la sonoridad) del tema principal del allegro de la *Heroica*, en un entorno sonoro cada vez más lleno, por supuesto provoca la sensación de una idea ya de antaño conocida, pero no de una nueva esfera cualitativa.» [p. 142]

Boris Asaf'ev afirma que la causa de esto es evidente. Beethoven en sus allegros sinfónicos planeó etapas dramaturgicas de lucha y victoria, o de

muerte de los heroicos personajes ideales, portadores de la felicidad y la fraternidad. En el desarrollo del allegro de la Segunda y Tercera sinfonías, después del enganche de conflictos, la coda-síntesis recibe la significación del enriquecido triunfo de la lucha entre los temas-ideas, llevados a través de un largo proceso de formación. Éstas enérgicamente se reafirman en medio de otras ideas anteriormente contrapuestas y ahora concomitantes y subordinadas. Por eso esta es una “música de una nueva cualidad”, la cual a veces se forma en las codas de los primeros movimientos de las sinfonías beethovenianas y que inevitablemente gira en la órbita de la idea principal, de ella irradiando y a ella regresando. Otro caso es el de las overturas como formas en donde el proceso de formación sinfónico está relacionado con un programa, y en parte con las tareas independientes fuera del ciclo dado. El final-síntesis de la overtura *Egmont* surge de todo el proceso de formación de la tragedia: el héroe muere pero su ideal triunfa, de aquí que la música de la etapa conclusiva se forma no como reafirmación de todos los temas subordinados a éste, ni como un descubrimiento y enriquecimiento más de la esfera de la parte principal, sino como una nueva cualidad, como una nueva formación. Y si en la primera parte de la *Heroica*, continúa Asaf'ev, tenemos esencialmente el proceso de formación evolutivo hasta el límite, ya en el final tenemos un salto, una mutación de la música que se percibe como síntesis orgánica, como una lucha generada de las tendencias contrastantes de la idea victoriosa.

La esfera de la overtura es un una especie de rico campo experimental de aquellos estímulos de formación de la música, los cuales se pueden unir como principio de contraste, de lucha y de conflicto; como proceso de formación dialéctico de las ideas de la “dramaturgia instrumental”. Analizando el proceso dinámico de formación de la música en el primer allegro de la Tercera sinfonía de Beethoven, Boris Asaf'ev señala sobre la continuidad del desarrollo de ideas a través de la periodicidad del movimiento, y sobre la superación por Beethoven de la forma de tres partes con límites predeterminados para cada sección. La primera parte de la Novena Sinfonía nos muestra en mayor medida una dinámica formación de

la música en la lucha de los tema-estímulos contrastantes, que llevan hacia la reafirmación final de la tesis fundamental. Aquí el movimiento se desarrolla en cuatro variantes etapas consecutivas. Cada una de estas etapas tiene un impulso común o estímulo inicial, y en diferentes gradaciones de sonoridad. Cuatro etapas conforman el proceso de la primera parte: 1) Exposición; 2) Su desarrollo, o primera variante; 3) Reprise, o segunda variante de la exposición; 4) Coda, o tercera variante con movimiento conclusivo de crecimiento sintético, y con la reafirmación final de la tesis fundamental en su aspecto de cadencia melódica, en lugar de solamente acordes de tónica.

En cada una de las etapas toman parte todos los temas-ideas fundamentales, que cada vez se transforman como si se enriquecieran en cada formación sucesiva y en cada contacto mutuo. Aquí Asaf'ev se refiere al crecimiento de la "fanfarria fúnebre", sobre figuraciones cromáticas en la cuerdas y fagotes del compás 513 de la primera parte de la sinfonía.

«En la Novena sinfonía Beethoven plasmó perfectamente su concepción extraordinaria, que por su envergadura y contenido ocupa en el ciclo de sinfonías, por derecho, una posición relevante en comparación con todas las primeras partes de todas las otras sinfonías beethovenianas. El año de interpretación de la Novena sinfonía (1824), es el límite tras el cual el problema del sinfonismo crece, se disemina, y permite más o menos afortunadas resoluciones. Pero en principio, en su esencia todas las resoluciones posteriores del sinfonismo, o se contraponen a éste, o lo varían en una diversidad de aspectos pero no superan los límites puestos por Beethoven. La novena sinfonía fue un impulso gigante y a la vez una genial síntesis. Una novedad en un nuevo mundo ideal y una conciencia de aspiraciones revolucionarias no realizadas.» [p. 144]

Boris Asaf'ev llega incluso a afirmar, que si Beethoven no hubiera muerto en 1827, y hubiera vivido unos años más, no habría escrito una segunda Novena o incluso una Décima sinfonía, la cual habría determinado a su predecesora. Las sinfonías escritas por los compositores de la corte electoral de Mannheim, aproximadamente de 1740 a 1778, cuyo rasgo principal es la tendencia a explotar los efectos dinámicos, son el punto de partida de la formación del

ciclo sonata-sinfónico. Dentro de los representantes más célebres de este estilo instrumental se encuentran Johann Stamitz e Ignaz Holzbauer.⁷ La cristalización del allegro-sonata sinfónico, en su aspecto más típico, se logra en las sinfonías de J. Haydn y en las de los hijos de J. S. Bach.

La rápida evolución y crecimiento de este tipo de proceso de formación musical en ascenso, coincide con el movimiento cultural que generó el romanticismo en Alemania en los años setenta del siglo XVIII. Particularmente con la obra de los poetas alemanes Friedrich Gotlieb Klopstock, Gotthold Ephraim Lessing y los *Strümeer*. Esta fue la época de aspiraciones impetuosas en Alemania y de las corrientes liberadoras en Francia, que llevaron a la gran revolución. Una época de audacias y contradicciones.

«Cuando leemos los ataques vehementes de Johann Georg Hamann contra el formalismo racional, y conocemos la majestuosas concepciones de Herder; * cuando sufrimos los arrebatos tempestuosos e inquietos — fruto del exceso de fuerzas y sed de acción — de los héroes del drama de Klinger (*Sturm und Drang*, 1776) y de Friederich Müller; y finalmente, cuando caemos bajo la influencia de las frenéticas manifestaciones de Wilhelm Heinse y la desenfrenada fantasía de Bürger, entonces comprendemos que la música debió de seguir las huellas de su época, y que ésta realmente siguió creando la forma en la cual el *principium concidentiae oppositorum* ** y el conflicto, — como fuerzas activas que se revelan a sí mismas en los modelos contrastantes — son los estímulos que dirigen al movimiento.⁸» [pp. 144-145]

B. Asaf'ev afirma que a Beethoven en vano lo asocian con I. Kant. Siendo un contemporáneo de G. F. Hegel, Beethoven mostró la dialéctica de la sonata, y

⁷ Cfr. WOLF, E.: «Mannheim style» Grove.

⁸ *«Herder ist in Deutschland durch seine Konzeption des Werdens der erste Mensch mit historischem Sinn» (Fr. Gundolf. Goethe. S. 89). [Herder es en Alemania gracias a su concepción del origen, la primera persona con sentido histórico]. El concepto Schöpfung [creación] lo contrapone a Entwicklung [desarrollo] y concibió «das Werden der historischen Mannigfaltigkeit im Ganzen de Welt und in den einzelnen Erscheinungen im historischen Zusammenhang selbst» [el surgimiento de la diversidad histórica en todo el mundo y en los fenómenos separados en su interrelación histórica] [N. de Asaf'ev] (En la nota, Asaf'ev cita en alemán. — A. G.)

** Principio de coincidencia de los contrarios (lat.). [N. de E. Orlova, ed.]

agudizó el condicionamiento mutuo de los elementos en el proceso de formación de la sonata-sinfonía, hasta un alto grado de expresividad.

«Paralelamente aparecieron procesos de formación de otro carácter, el de los ideales de Rousseau, del elogio de Herder sobre la vida sin pretensiones del pueblo, y hasta los sencillos versos populares en las sinfonías de Haydn y la canción de espíritu franco en las sonatas de Schubert. Al contrario, en Francia Berlioz nuevamente enarbola el *Sturm und Drang*, y a través del prisma del byronismo y del byronizado Goethe (el *Faust* no está lejos de *Lélio* y *Harold* en Berlioz⁹) que llevó a la sinfonía dramatizada a un nuevo camino.» [p. 145]

Asaf'ev afirma que dejando a un lado a la sonata íntima de cámara del estilo rococó, y al sinfonismo *plein air* pueblerino y rural de Haydn, como premisas pertenecientes al siglo XVIII, se puede dividir la evolución del proceso de formación sonata-sinfónico de la primera mitad del siglo XIX en cuatro causas. Sobre éstos domina fundamentalmente el sinfonismo de Beethoven como expresión de la dinámica visión del mundo de la clase burguesa victoriosa.

De las sonatas del género de canción y las sinfonías, en la *razrabotka* se observa inmediatamente el proceso de desenvolvimiento de la melodía, que mientras más ideas en pro y en contra contenga, y mientras más conflicto de caracteres desarrolle, será más dramatizado su juego. Por supuesto que no hay límites absolutos, pero con gran confianza B. Asaf'ev afirma que Beethoven se presenta en sus sonatas, sinfonías y overturas, como un gran dramaturgo, y como tribuna popular de la época revolucionaria. De esta manera lleva el proceso de formación musical como si planeara la acción y el enfrentamiento de los caracteres en la tragedia.

⁹ Se refiere a las dos obras de Berlioz: *Harold en Italie, symphonie en 4 parties*, compuesta en 1843 y editada en 1848; y *Lélio, ou Le retour à la vie, monodrame lyrique*, obra coral compuesta en 1831-32 y editada en 1855. Berlioz fue un gran admirador del poeta inglés Lord Byron (1788-1824). En sus *Mémoires*, escritas en París en 1870, se siente el tinte byroniano, y del cual toma los poemas: *Childe Harold's Pilgrimage* (1812) y *The Corsair* (1814), como inspiración de sus obras: *Le corsaire*, overtura compuesta en 1844 y editada en 1852 con el título original *La tour de Nice* y 2º título *Le corsaire rouge*, y *Harold en Italia* ya antes mencionada. Cfr. WARRACK, J.: «Byron, Lord» Grove; MACDONALD, H.: «Berlioz, Hector» Grove.

«Los elementos de teatralidad de los griegos y de Shakespeare (por ejemplo, la dramaturgia en la *Appassionata*!), se combinan en él como un juego desenfrenado de pasiones de las piezas románticas de Schiller, y en la sonata en *cis-moll* (sobre esto, en palabras de V. V. Stasov, “encantador drama, con el amor, los celos y el amenazante golpe del puñal al final”*) no es posible dejar de sentir el énfasis de “la perfidia y el amor” de los “Corsarios”¹⁰» [pp. 145-146]

En realidad, afirma Asaf'ev, estas son dos diferentes culturas. Por un lado, el teatro y la tribuna de la oratoria, y por el otro, la emoción lírica y el psicologismo. Un arte es el del descubrimiento de la emoción en la dramaturgia y la composición retórica, y otro muy diferente es el de la aspiración a contagiar al oyente. No con la predica ni el sermón, ni con el “juego” ni la acción, sino directamente con la vivencia personal, con la declaración sincera, con la tensión y la descarga del torrente emocional.

La sonata schubertiana en este sentido, afirma Asaf'ev, puede ser la antítesis a la beethoveniana como idea romántico-clásica. Y esta misma época presenta un tercer tipo de sonata; la virtuosa; la de concierto y de salón. Muy débil dramaturgicamente, pero saturada de delicado lirismo.

«...de agradable charla lírica, que no es la lírica del “no puedo callar”, sino la de la agitación producida por la pasión de la naturaleza o la contemplación amorosa. El elegante discurso en lugar de la retórica del sermón fervoroso, la coquetería en lugar del amor sincero, el juego con modelos en lugar de la palestra de ideas y caracteres. En la factura de tales sonatas (que van desde la sonata rococó del siglo XVIII) predomina lo ornamental, el dandismo virtuoso, el cálculo sobre los efectos colorísticos a la par con el énfasis teatral de la aventura romántica, ya sea del melodrama sentimental o chillón. En la melódica del confort de salón o del lustre concertístico. Todo lo bueno dicho en este campo pertenece a la sonata de Weber. En estas sonatas hay poco Weber del *Der Freischütz*, pero hay después de todo frescas páginas

¹⁰ * Palabras de V. V. Stasov sobre la interpretación de la sonata *Claro de luna* de Beethoven por A. Rubinstein.— KARENIN, V.: *Vladimir Stasov. Očerk ego žizin i dejatel'nosti* (Relato de su vida y obra), T. I. «Mysl'», L., 1927. pp. 381-382. [N. de E. Orlova, ed.]

agradables, ya sean en carácter romántico teatral con énfasis en lo terrible y lo inusual (con inevitables acordes de séptima disminuida), ya sea — como contraste a este énfasis — en el gusto del Biedermeier ¹¹ en la modesta intimidad del “hogar”» [p. 146]

De esta manera, el esquema de la sonata es el mismo en todas partes, pero el proceso de formación de la música y su carácter percibido en la sonoridad, en la entonación, es profundamente diverso. La *razrabortka* en las sonatas de tipo concertístico pierde su tensión y se lleva hacia la contraposición de los efectos externos. De otra manera se revelaron las propiedades del allegro sonata-sinfónico en la así llamada música programática. H. Berlioz con excepcional clarividencia adivinó y desarrollo las premisas teatrales de la forma sonata-sinfónica como ciclo dinámico, y creó valiosos modelos de “teatro instrumental” o sinfonía teatralizada, así como la sinfonía de novela romántica y la sinfonía de oratorio. En esta música programática, el proceso de formación contrastante como característica fundamental de la sonata, rompía los modelos e ideas a través de los principios de formación del programa sugerido, o de las situaciones dictadas. La acción y la escena obligan al desarrollo inmanente de la música a relacionarse con los estímulos dados desde fuera. Como forma predominantemente dramaturgica y surgida del proceso de formación de ideas-temas contrastantes, el allegro sonata-sinfónico resultó ser un medio sumamente flexible, que asimilaba los más diversos programas por su contenido. Gracias a esto, fue posible la fecundación mutua e interacción orgánica de la música y la poesía, la literatura, la filosofía y la pintura. Solamente la idea del desarrollo temático, de la manera como ésta encontró su lugar en el proceso de formación de la

¹¹ El término es usado en la cultura germana entre el tratado de Viena en 1815 y la revolución de 1848. Fue tomado del nombre de un director de escuela ficticio creado a principios de la década de 1850-60 por Ludwig Eichardt (1827-92) como satírica caricatura del burgués filisteo. Posteriormente el término fue adoptado para referir a la confortable arquitectura doméstica, al arte y la pintura decorativa de la época y el modo de vida basado en la armoniosa paz doméstica, en contraste con la turbulencia de los años napoleónicos. Cfr. YATES, W.: «Biedermeier» Grove.

sonata-sinfónica, condicionó la posibilidad de tal unión tan productiva.

Boris Asaf'ev fue un pionero en la interpretación dramaturgica de la obra de Beethoven. Sólo once años después de la publicación de *La Forma Musical como Proceso*, el musicólogo alemán Arnold Schering publica su obra *Das Symbol der Musik*.¹² Es esta obra Schering aplica su teoría simbólica en la interpretación de las obras de Beethoven, argumentando que en ciertos cuartetos y sonatas para piano fueron inspiradas por los dramas de Shakespeare y Schiller. Influenciado por el musicólogo H. Kretzschmar, Schering se aproximó a la musicología desde la perspectiva hermenéutica. A. Schering consideraba a la música una composición poética en sonidos, cuya fuente de inspiración no era musical. Estas ideas primeramente las presentó en la introducción a su obra de 1936, *Beethoven und die Dichtung*.¹³

La Formación de los Ciclos Sobre la Base del Contraste

El allegro sonata-sinfónico, nos dice Asaf'ev, no es siempre una totalidad cerrada sino una parte de la sonata o sinfonía, las cuales se presentan como un ciclo de movimientos musicales de diferentes facturas y modos de proceder. La génesis y los factores del proceso histórico del surgimiento y formación de los ciclos instrumentales, posiblemente se arraigan en los estímulos musical-motrices, así como en los estímulos generados de la vida psíquica enriquecida en la medida del crecimiento de la cultura espiritual. La evolución del instrumentalismo, significó la liberación de la música del influjo directo del teatro, de la poesía y de la danza, y su independencia en los ciclos de sonatas. Boris Asaf'ev cita aquí unos cuantos ejemplos. En primer lugar, de la obra de H. Riemann, titulada: *Musikgeschichte in Beispielen*.¹⁴

¹² SCHERING, A.: *Das Symbol der Musik*. Leipzig, 1941. (v. *supra*, cap. I, n. 122; cap. V, nn. 79, 81)

¹³ *Ídem*. *Beethoven und die Dichtung*. Berlin, 1936; Cfr. SCHNAPPER, E.: «Schering, Arnold» Grove.

¹⁴ RIEMANN, H.: *Musikgeschichte in Beispielen*. Lpz., 1912. Beispiel N. 31 (S. 58).

Las obras citadas son de incipiente contraposición contrastante rítmica, como la danza cortesana de los siglos XVI y XVII de origen italiano llamada *pavana*, o *padovana*, de la cual existen muchas obras instrumentales para teclado y laúd; y la danza viva en metro triple asociada con ésta, la *galliard*, del italiano *gagliardo*: vigoroso (en cast. *gallarda*), que es relacionada coreográficamente al *cinque pas*.¹⁵ Así mismo, Boris Asaf'ev toma otros ejemplos de la obra de F. Blume, titulada: *Studien zur Vorgeschichte der Orchestresuite im 15. und 16. Jahrhundert*.¹⁶

La observación del material de las primeras suites nos conduce directamente hacia las fuentes de la música polifónica dancística instrumental de la Edad Media y el Renacimiento en Europa. B. Asaf'ev explica que...

«...este es el laboratorio del melos instrumental. Blume determina exactamente el arte de las variaciones “als eine fortschreitende Verinnerlichung eines Gedankes, der immer neue Gestaltungen aus sich gebiert” [como una progresiva profundización del pensamiento, generando siempre nuevos modelos]. Y es necesario agregar que en esta obra precisamente es de interés el material sobre la evolución de las variaciones instrumentales, y sobre la acumulación y aumento de la técnica de formación de similitud (y de variantes) en la música del renacimiento. Blume considera a la *allemande Lorraine* en las colecciones de Pierre Phalèse de 1571 y 1583, como los primeros ejemplos de variaciones de la danza orquestal.» [p. 148, n.]

La pavana y la gallarda en el siglo XVI casi forman el primer firme eslabón en la historia de la suite. De otras formaciones de danzas pares se distinguen en primer lugar la *Basse danse* o *bassadanza*. Danza principal cortesana durante la alta Edad Media y el Renacimiento. En el siglo XV fue muy cultivada y desaparece en la segunda mitad del siglo XVI. Su práctica musical sirvió de base para las primeras técnicas instrumentales, como la improvisación y las variantes que formaron las combinaciones de la suite. El *Tourdion*, *tordiglione*

¹⁵ Cfr. BROWN, A.: «Galliard» y «Pavan» Grove.

¹⁶ BLUME, F.: *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert*. Leipzig, 1925. Tesis doctoral de la U. de Leipzig, 1921. Cfr. POTTER, P.: «Blume, Friedrich» Grove. (v. *supra*, cap. v, *Crisis de la Musicología de Europa Occidental*. n. 82)

o *dordiglione* (en castellano *turdión*), fue una popular danza viva en metro triple del siglo XVI que comúnmente seguía a la *Basse danse*. El *Pass'e mezzo* o *Passamezzo*, fue una danza italiana en doble metro, popular en el siglo XVII. Su etimología más aceptada es *un paso y medio* que se refiere al patrón de la danza. Y el *Saltarello*, danza italiana usualmente en metro triple y moderadamente rápida y en saltos. El uso del término proviene de un manuscrito toscano hacia finales del siglo XIV e inicio del XV.¹⁷

Todas estas contraposiciones surgen de la vecindad en la práctica coreográfica de la danza “al paso”, “de platea”, deslizante en ritmo par, y de la danza con “saltos” en ritmo impar. El tercer miembro de la suite, la *Volte* y la *Piva*, se unió a la pareja del grupo de danzas. Esta fue una danza cortesana provenzal de origen popular. En la corte se cultivó desde 1550 a 1650 aproximadamente, y era conocida en Francia por lo menos desde los tiempos de Enrique II (1547-59). Es la única danza cortesana del periodo en la cual las parejas danzaban abrazadas. La *Piva* [gaita], era una danza italiana de los siglos XV y XVI, posiblemente de origen campesino con acompañamiento de gaitas. Es descrita en los manuales de danza del siglo XV como la más rápida variedad de la *bassadanza* cortesana.¹⁸

B. Asaf'ev señala que el desarrollo posterior de la suite como proceso musical de ciclización y mutación del material, fue condicionado por otras causas más esenciales que la sola *Suitenbildung durch Reduktion*. En primer lugar, por el aumento de la práctica social de la música, ya no solamente con fines decorativos, sino por el simple deleite musical. Los más brillante logros de las obras de arte musicales del siglo XVI, desde la perspectiva histórica de la formación de la suite sobre la base de la variación como principio unificador, son las piezas instrumentales *Pass'e mezzo d'Italie* de las ediciones de Pierre Phalèse (hijo) de 1583. Su padre, Pierre Phalèse (1505-1573-6), fue un editor de libros de música en Leuven y Antwerp en los Países Bajos. En 1541

¹⁷ Cfr. HEARTZ, D.: «Base danse»; «Tourdion [tordion]»; ELLIS, M.: «Saltarello»; GERBINO, G.: «Passamezzo» Grove.

¹⁸ Cfr. DONINGTON, R.: «Volta (i) [lavorla, levolto]»; BROWN, A.: «Piva (i)» Grove.

Phalèse (padre) comienza como vendedor de libros a la Universidad de Leuven. Entre 1545-52 publica cinco libros de canciones arregladas para laúd. En 1570 se asocia con el pintor Belière, y en 1571 publica junto con éste siete volúmenes de música, de los cuales probablemente *Livre de musique*, o *Theatrum musicum* son a los que se refiere Blume sobre la *Allemande Lorraine* en la anterior cita de Asaf'ev. La última publicación de Phalèse (padre) fue el *Patrocinium musices* de O. Lassus en los años 1574-76. Después de la muerte de su padre, Pierre Phalèse (hijo) dirige la firma. Tres partes del *Patrocinium musices* de O. Lassus (1577-8) es su primera publicación. Publica varios volúmenes de madrigales y piezas italianas que reflejan la popularidad de la música italiana en los Países Bajos, incluidas cuatro célebres colecciones, dos de las cuales fueron publicadas en el año que indica Asaf'ev (1583): *Armonía celeste* de 1583, editada por Pevernage, y reimpressa cinco veces, entre 1589 y 1628, y *Musica divina* (1583), editada por el mismo Phalèse, reimpressa siete veces entre 1588 y 1634.¹⁹

Los ejemplos que toma Asaf'ev de Phalèse, citados en *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16 Jahrhundert* de Blume, son en primer lugar el *Pass'e mezzo d'Italie*, con una melodía inicial *alla breve* y cuatro de sus variantes: *modo*, después la *reprise* con dos variantes, y luego el *saltarello* en 3_4 . La segunda obra es el *Pass'e mezzo moderno*, con una melodía inicial *alla breve* y cuatro *modo*: *secondo*, *terzo*, *quatro e quinto*, después la *reprise* con tres *modo*, y el *saltarello* en 3_4 con dos variantes y con una *reprise* desarrollada.

«*Pass'e mezzo d'Italie* (Fr. Blume. Anhang. B. Musikbeispiele 25-a).



¹⁹ Cfr. BAIN, S.: «Phalèse» Grove.

Secondo modo

Quinto modo

Saltarello.

Secondo modo.

Cuarto modo.

Reprise

» [pp. 149-151]

Como nos muestra el material de estas incipientes morfo-formaciones cíclicas, continúa Asaf'ev, los músicos avanzaron en su práctica de la improvisación por el camino de la asimilación minuciosa a cada palmo de las conquistas entonativas. La técnica del avance de las voces se basa sobre el constante y persistente anclaje al punto melódico de partida, éste es generalmente en el *finalis*. Es la tímida salida de éste y en el mismo instante su regreso, dos o tres movimientos de variantes y a la cadencia. Es verdad que algunas formaciones melódico instrumentales ya en el siglo xv, contienen en sí hasta cinco o seis "cantos" variados, más o menos independientes o desmembrados. Pero todos ellos son de "respiración corta", de poco contraste, y como ya se ha dicho, se "apresuran" a regresar al punto de partida. Es evidente que la estabilidad entonativa se lograra con dificultad, y la percepción evidentemente exigía la constante sensación de identidad y el contacto con los puntos de apoyo. Por eso el movimiento aún más largo sobre una distancia relativamente mayor no se daba, mientras el oído no lograra distinguir los puntos de apoyo básicos con sus funciones y atracciones mutuas. Cada nuevo punto alcanzado permitía asirse de éste, y desde aquí seguir avanzando. Las líneas al principio poco a poco se desarrollaron más y llegaron a ser aún más prolongadas.

Pero el desarrollo por variaciones no pudo avanzar más allá de sus estrechos límites por de la cantidad restringida de sus medios. Las piezas dancísticas relacionadas con la constante revelación de ritmo-fórmulas, variaron sólo en un mismo movimiento, y por eso era difícil de calcular el progreso en el sentido de la ampliación del volumen y continuidad de la música. La fórmula rítmica dancística permitía cualquier cantidad de repeticiones variadas en determinados límites, pero para cambiar y ampliar su construcción, para llevar el desarrollo de ciclos a su límite, era necesario encontrar un terreno más propicio. Tal terreno resultó ser naturalmente el campo de la música instrumental no condicionada por las danzas, que fue sobre todo la música para órgano. B. Asaf'ev cita varios ejemplos que muestran sobre algunos fenómenos característicos, por ejemplo la *canzona*

instrumental, las sonatas de iglesia y las de cámara, que son obras de los siglos XVI-XVII, y de las cuales poco a poco se construyeron las composiciones cíclicas de las épocas clásica y romántica (ss. XVIII-XIX).

Primeramente las seis *canzoni* del virtuoso organista italiano Girolamo Frescobaldi (1583-1643),²⁰ que representan curiosos modelos de formación cíclica. La *canzona* es un tipo de música instrumental de los siglos XVI y XVII que se desarrolló de la *chanson* flamenca. En su connotación instrumental denota un arreglo de canción polifónica, usualmente de la *chanson* francesa que en las obras italianas fueron comúnmente llamadas *frottola* o *madrigal*. Sin embargo el término fue utilizado al menos hasta finales del siglo XVI.²¹ M. Praetorius en su *Sintagma musicum*,²² la describe como una serie de fugas cortas para ensamble de cuatro, cinco, seis, ocho o más partes, con repetición de la primera y la última. Fueron cinco las primeras *canzoni* publicadas por Frescobaldi en su *Ricercari et canzoni franzese* (1615). En su *Secondo libro di toccate* (1627) incluye las seis *canzoni* citadas por Asaf'ev.

«La primera *canzona* a cuatro voces en G (modo dórico desde F) consiste de una alternación de movimiento regular *movido* (⁴₄), *lento* (³₂) y *rápido* (⁴₄). El factor que consolida la composición es la imitación. En el primer movimiento rápido, el tejido crece poco a poco de manera fugada en una conducción exacta de las voces: en la exposición del tema, su imitación es a una octava baja, y la entrada de la tercera voz — media — en la quinta, como contrasujeto, después su imitación es a una octava baja (voz de bajo), después de esto la cadencia es en la dominante. En la siguiente capa: sobre el primer tema se

²⁰ Boris Asaf'ev cita: «Girolamo Frescobaldi. *Sei canzoni per l'organo o il cembalo* ("I Classici della Musica Italiana", Nº 12 Milano) tres de ellas en Torchi: "L'arte musicale in Italia". (T. III)» [p. 152, n.]. Las *canzoni* pertenecen al *Secondo libro di toccate* (1627), publicadas en CASELLA, ed., *I Classici della Musica Italiana*, Nº 12 Milano, 1919, y publicadas posteriormente como. «Girolamo Frescobaldi: Opere complete» en: DARBELLAY, E., et al, *Monumenti musicale italiani*. Milan, 1975-; Sobre la edición de Torchi véase *supra*, cap. VI, n. 21. Cfr. HAMMOND, F.:«Frescobaldi, Girolamo Alessandro» Grove.

²¹ Cfr. CADWELL, J.: «Canzona» Grove.

²² Cfr. PRAETORIUS, M.: *Sintagma musicum. De organographia*. Wonfenbüttel, 1618. Publikation aelterer practischer und teoretischen Musik-Werke, Bd. 13, Leipzig, 1884. (trad. ingl. Oxford, 1986, 2/ 1991)

entona uno nuevo, exactamente así como a una octava se entona la voz media y baja, etc., etc., en una palabra, a la manera de una fuga doble. El segundo eslabón es medido en un movimiento calmado en (3_2), igualmente de melodía imitada; esto se termina con la cadencia (improvisada, violando la métrica del episodio) y después pasa al último allegro fugado (e inmediatamente se realiza el tema con contraposiciones). Esta primera formación así mismo se interrumpe con la cadencia, en parte parecida a la anterior. Tras ésta le siguen las variantes del tema, pero con nuevas contraposiciones que se desarrollan con gran amplitud hasta su plena sonoridad. Los elementos de los motivos en general penetran en todo el tejido. Ante nosotros tenemos una composición cíclica polifónica estrictamente formada con predominio de los elementos de identidad. La inercia se supera de manera fundamental a través de la contraposición del movimiento de diversos modos y en la unidad métrica del tiempo, a través del “juego” de sustitución de medidas y la implantación de la cadencia en la estructura métrica de la música (el factor más contrastante).

La segunda canzona (en C) — también de cuatro voces — contiene así mismo tres eslabones que se diferencian por el predominio en cada uno de ellos de distintas medidas, y por el carácter de los motivos imitados. En el primer eslabón rítmicamente medido (en base al impulso dáctilo ♩ ♪ ♪. ♪ etc.), nuevamente aparece el avance imitativo, que se dispersa a la manera de una cadencia en la cadencia, después de que todas las voces se concentraron en un ensamble sonoro. El segundo eslabón (en 3_2) se interrumpe con una cadencia amplia. El tercero (en 4_4) incluye en sí dos realizaciones figuradas del tema, que es la variante del tema del primer eslabón (identidad). En la relación rítmica, aquí como en la primera *canzona*, los eslabones extremos binarios enmarcan a los ternarios de en medio. De otro tipo — también a cuatro voces — es la tercera *canzona* (G): el primer eslabón (4_4) se transforma emanado de aquel primer tema-impulso así como del movimiento figurado en 3_4 . Éste se interrumpe con una breve cadencia de la cadencia, después de lo cual va a una nueva transformación del tema principal con figuraciones más rápidas. Este eslabón pasa nuevamente al movimiento ternario del tema que (también se realiza imitativamente) se forma así mismo del primer impulso. El último eslabón — una nueva variante del tema principal con nuevas contraposiciones

— nuevamente va en ritmo par de (4₄).

He aquí las metamorfosis de la idea inicial:

a) Allegro moderato



b) Allegro vivace (♩ = ♪)



c) Allegro moderato



d) Adagio



e) Allegro moderato



[pp. 152-155]

Enérgica por su modo, prosigue Asaf'ev, la cuarta *canzona* (en F) está constituida de un fresco movimiento en 4₄, uno tranquilo en 6₄, otro en forma de marcha en 4₄, y otro conclusivo nuevamente con movimiento en 6₄ y breves giros de cadencia conclusiva en ritmo binario.

La quinta *canzona* (C) consiste en una alternación periódica de movimientos y motivos lentos, suaves e inquietos, y se podría decir, de una contraposición de la música contemplativa con la dancística (3₂ + 3₄ + 3₂ + 3₄ — con predominio ternario). De los cambios dados se forma como un contraste de los estados de ánimo. La sexta *canzona* (C-dur) es una música clara construida con firmeza. Los dos eslabones extremos en 3₁ con movimiento suave

enmarcan los dos centrales en 3_2 , con aire dancístico de ritmos “saltarines”:

q. e q ee h q. e q q h

Los eslabones divididos por las cadencias: el acorde *C-dur* en 4_4 termina el primer eslabón, *F-dur* 4_4 al segundo eslabón, *C-dur* 4_4 al tercero y cuarto eslabones. Esta *canzona* es un fino ciclo en cuatro partes. Partiendo de la correlación de la métrica, se puede determinar la velocidad del movimiento de las *canzoni*.

A continuación B. Asaf'ev muestra la estructura de los ciclos de todas las seis *canzoni*, en donde los términos de movimiento abreviadamente son designados como: *r.* = rápido, y *l.* = lento.

I. *canzona* r. 4_4 + l. 3_2 : r. 4_4

II. *canzona* r. 4_4 : l. 3_2 : r. 4_4

III. *canzona* r. 4_4 : r. 3_4 + r. 4_4 : l. 3_4 : r. 4_4

IV. *canzona* r. 4_4 : r. 6_4 : r. 4_4 : r. 6_4

V. *canzona* m. 3_2 + r. 3_4 : l. 3_2 : r. 3_2 : l. 3_2 : r. 3_4

VI. *canzona* l. 3_1 + r. 3_2 : r. 3_2 + l. 3_1 .

Los factores fundamentales de formación de los ciclos en la primera mitad del siglo XVII, Boris Asaf'ev los agrupa en dos categorías básica. Los factores que unen y provocan la sensación de similitud, y los factores que contrarrestan la monotonía y la inercia del movimiento, provocando la sensación de contraste.

Los factores de similitud son:

1. La unidad modal con esporádicas desviaciones.
2. El crecimiento de motivos (la variedad de “cantos”).
3. La periodicidad en el retorno a los metros similares y fórmulas rítmicas. A veces la periodicidad pasa a la simetría de metros, de ritmos y de variantes de motivos, es decir, el empleo de material similar al principio y al final.
4. La regularidad del movimiento.
5. La factura entonativa.

Los factores de contraste son:

1. La introducción del cromatismo que se suma al arranque de la línea de entonaciones, y a la interrelación de los motivos diatónicos exactos con los motivos alterados.
2. La contraposición de ritmo-fórmulas, y en general de una diversidad de motivos rítmicos con movimiento de notas iguales, que es un factor en extremo esencial en la música no sólo de este periodo. Además de este tipo de distinción, Asaf'ev aquí señala que "el juego de las duraciones", y en general la contraposición de la melódica "fluida" y "a saltos", juegan un gran papel sobre todo en las suites clásicas. Como ejemplo, Asaf'ev compara el dibujo de la *allemande* con la *courante*, y el dibujo de éstas dos, con el de la *gigue*. Este es el estímulo de las danzas suaves, deslizantes, y en "brincos". La *Basse danse* y el *Spring-Tanz*, además del *saltarello*, la *gagliarda* etc., que influyeron al mismo tiempo sobre la rítmica y sobre la formación entonativa de la melodía.
3. La contraposición resultante del estilo imitativo de movimiento moderado e ininterrumpido con el movimiento arbitrario e improvisado. Estas son las cadencias que dispersan e interrumpen la corriente moderada de la música.
4. El contraste entre el tejido claro y recargado, que posteriormente pierde casi por completo su significado en la tetrafonía homofónico-armónica, y en el estilo imitativo que le era inevitable.
5. La contraposición entre el movimiento lineal y el de acordes, horizontal-vertical, así como entre la factura imitativa y armónica. Este es uno de los factores esenciales aún en el siglo XVI de la morfo-formación. Sobre todo en la *fantasía*, el *preludio*, el *capriccio*, y la *toccata*.

Como ejemplo de estos factores fundamentales de formación de los ciclos en la primera mitad del siglo XVII, Asaf'ev los muestra en la distinción entre el *ricercare* y la *toccata*. El *ricercare* se da en la total e ininterrumpida imitación. Un movimiento sin fin, o una cadena de eslabones-imitación conectados unos a otros. La *toccata* se da en el contraste, al cambio de métodos de relleno de un campo sonoro en otro. Como ejemplo concreto B. Asaf'ev menciona la imponente *toccata* en *F-dur* de Frescobaldi.

En un sentido amplio, el *ricercare* (buscar) es una pieza de naturaleza esotérica; un ejercicio técnico práctico o ilustrativo de la composición. En general es una noción de composición musical como proceso de búsqueda. Esta idea reaparece en el término *Invention*. Originalmente el término *ricercare* fue usado para una pieza de carácter introductoria para laúd o clave, como en la expresión '*ricercare le corde*', sinónimo de '*tastar*', '*tañer*', '*tocata*'. El término se utilizó por primera vez en *Intablatura de luto libro primo* de Spinacino, de 1507 en Venecia. El estilo introductorio del *ricercare* se llevó al clave por Cavazzoni en *Recerchari, motetti, canzoni...libro primo*, (1523). El primer tipo de *ricercare* imitativo se encuentra en los cuatro ejemplos de Cavazzoni de su: *Intavolatura cioe recercari canzoni himni magnificati* (1543). El punto álgido del *ricercare* para órgano se alcanza en la obra de Frescobaldi en los *Ricercari et canzoni*, publicadas en 1615, y reimpresas con los *capriccios* en 1626.²³

Boris Asaf'ev continúa con el análisis de otros ejemplos de construcciones cíclicas de otros compositores del siglo XVII. Ciclos de variación de eslabones, ornamentales y figurados, que incluyen en sí el desarrollo melódico, así como de nuevas formaciones contrastantes. De la obra ya citada de Riemann, *Musikgeschichte in Beispielen* (v. *supra*, n. 14), Boris Asaf'ev muestra algunos ejemplos de ciclos combinados.

En primer lugar, el ejemplo Nº 81 (en Riemann) de la *Sonata a 3 sopra. l'Aria Della Romanesca (Chaconne)*, del compositor e instrumentista italiano Salamon Rossi (1570-1630). Esta obra proviene de *Il terzo libro de varie sonate, sinfonie, gagliarde, brandi e corrente, 2 va da braccio, chit/y otros inst., op.12* (1623),²⁴ cuyo tema es con siete variaciones sobre un *basso ostinato*. Esta es una cadena de ocho compases figurados. El principio de identidad predomina en ellos.

Le sigue la *paduana* a cinco voces y la *galliarde* (Nº Nº 82-83 en Riemann) del compositor alemán Bartholomaeus Praetorius (1590-1623). Estas danzas

²³ Cfr. CADWELL, J.: «Ricerca» Grove.

²⁴ Cfr. FENLON, I.: «Rossi, Salamone» Grove.

proviene de su única colección de música conocida: *Newe liebliche Paduane und Galliarden*. Berlín 1616. Contiene 26 danzas en tres secciones, y todas están por pares; las danzas en cada par están en el mismo tono y forman una suite.²⁵ El término la *Padoana*, o *padovana* es usado en el siglo XVI y XVII por lo menos en dos tipos de danzas. No se conoce su coreografía, sin embargo aparece en varios importantes colecciones para laúd y clave. En varias fuentes del siglo XVI parece ser un equivalente de la *pavana*, como en Pierre Phalèse: *Des chansons reduictz en tabulature*, de 1545 (v. *supra*, n. 19). En otras danzas, el término denota al *Passamezzo* (v. *supra*, n. 17) como en Jean d'Estrée: *Tiers livre de danseries*, de 1559. En los libros para laúd de G. Gorzanis aparecen varios grupos de danzas en orden: *passamezzo-padoana 'del ditto'*- *saltarello 'del ditto'*.²⁶ Sobre estas dos danzas de Praetorius, Asaf'ev escribe:

«La *paduana* a cinco voces y la *galliarde* de B. Praetorius (1616), están construidas sobre un material melódico común. Cada danza consiste de tres partes, de las cuales las dos extremas en la *paduana* y en la *galliarde* están unidas por cadencias (acorde de *E-dur*). Tal estructura no es uniforme. La *paduana*, en su medida fundamental en 4_4 , las partes extremas tienen ocho compases pero con la inclusión de un compás de 3_2 , que consecuentemente ya no son 32, sino 34 los tiempos del compás. En la *galliarde* esas mismas partes tienen: la primera 8 compases, y la tercera 16, cada una en 3_4 . Las partes centrales tienen en la *paduana* 9 compases en 4_4 , en la *galliarde* 11 compases en 3_4 . El tejido armónico y melódico — si se comparan las dos danzas — no solamente se mezclan, sino que sin duda se desarrollan en cada una de las partes paralelas. Este es un gran paso en comparación con el grupo de danzas señaladas anteriormente de la *pavana* y la *galliarde* de 1530. Pero en éstas y en aquellas el material en general da para ambas danzas el predominio del principio de identidad. El contraste es en los ritmos, en los tempos, en las líneas de diferentes longitudes y en el tejido armónico. Las diferentes cadencias en las partes centrales (en la *paduana* el acorde *G-dur*, en la *galliarde* el acorde *A-dur*) también provocan la sensación de contraste.» [p. 157]

²⁵ Cfr. KYHLBERG, B.: «Praetorius, Bartholomaeus» Grove.

²⁶ CRAWFORD, T.: «Padoana» Grove

El siguiente ejemplo citado por B. Asaf'ev, es la *Canzon de sonar a 4* del compositor italiano Biagio Marini (1594-1663). La obra posiblemente pertenece al libro *Per le musiche di camera concerti, a 4-6* (Venice, 1634). Marini fue violinista en la catedral de San Marcos en Venecia. Maestro de capilla en Brecia y director de la *Academia degli Erranti*. Trabajo como instrumentista en Parma, Neuburg an die Donau, Brussels, Milan, Bergamo y Düsseldorf. Fue conocido principalmente como un compositor de música instrumental.²⁷ Esta *Canzon de sonar a 4* (Nº 88 en Riemann), presenta una contraposición de movimiento rápido en carácter imitativo (figurativo) con disminución del tempo (*andantino*), en el cual bellamente se contraponen las voces por parejas en diferentes registros, formándose un elegante canon.

Del libro de Tarquino Merula (1594-1665), titulado: *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera, a 2-3, libro terzo* (Venice, 1637), Boris Asaf'ev cita el ejemplo (Nº 90 de Riemann) de la *Canzon 'La Pedrina'*. T. Merula fue organista de San Bartolomeo en Cremona; *maestro di capella* de Santa Maria Maggiore en Bergamo; y *organista di chiesa e di camera* en Varsovia, Polonia. Su obra responde al estilo veneciano, y fue el primero en escribir un motete solo con acompañamiento de cuerdas. Su música instrumental es para clave y cuerdas. El ensamble de *canzoni* es su obra más significativa.²⁸ En la *Canzon 'La Pedrina'*, que es una *Chacona*, el tema es con seis variaciones figuradas sobre un *basso continuo*, y un epílogo ampliamente desarrollado (*Nachspiel*). Asaf'ev hace notar sobre la frecuente utilización de secuencias, que es el estímulo que da el tema, siendo un ciclo de entonaciones similares.

Un ejemplo característico de la *sonata da chiesa*, es la *Sonata a 4* del organista y compositor Massimiliano Neri (1621-1666). De 1644 a 1664 Neri fue primer organista de San Marcos en Venecia. También organista en San Giovanni e Paolo y en Santa Caterina. La mayoría de sus obras están incompletas. La *Sonata da chiesa a 4* (Nº 98 Riemann), pertenece al libro *Sonate e canzone... con*

²⁷ Cfr. DUNA, T.: «Marini, Biagio» Grove.

²⁸ Cfr. BONTA, S.: «Merula, Tarquinio» Grove.

alcune corrente, 3-4 instrumentos, op. 1 (Venecia, 1644).²⁹ Sobre esta sonata, Asaf'ev describe:

«La sonata consiste de contraposiciones periódicas de movimiento rápido y lento con un claro apoyo en el centro sobre un mesurado y suave *largo*. En indicaciones de tempo y de compases contemporáneas, resulta una cadena de este tipo: *allegro* (4_4 y 2_4), *adagio* (C), aquí en contraste con las líneas ágiles del *allegro* se presenta una especie de secuencia de alternación de verticales, *allegro* (3_4), *adagio* (2_2) como transición al *largo* central (2_4), repetición del *adagio* y el *largo* una quinta baja (aquí se hace necesario un curioso método organizativo de formación) y de nuevo el *allegro* (3_4) sobre ese mismo tema, como los anteriores pero más desarrollado y amplio. Resulta en dos grandes partes: la primera el *allegro* como introducción y el firme centro orlado con movimientos rápidos del *largo*.» [p. 158]

Típico de esta época, afirma Asaf'ev, es *La Torriana*, un trío-sonata (1655) de Giovanni Legrenzi (1626-1690). Influyente compositor en el desarrollo del estilo Barroco tardío en el norte de Italia, en la segunda mitad del siglo XVII. Legrenzi fue organista en Santa Maria Maggiore en Bergamo, *maestro di capella* de San Marcos y vicemaestro *de los Mendicanti* en Venecia. En sus sonatas, Legrenzi muestra la fuerte influencia de los ensambles de *canzoni* de Merula, Neri y Cazzati en los temas y diseños. *La Torriana* (Nº 102 en Riemann) pertenece a libro: [18] *Sonate a 2-3, libro primo* (Venecia, 1655).³⁰ Ésta sonata con sus consecuentes eslabones, consiste primero del *allegro* figurado (*c-moll*), le sigue el majestuoso *adagio* con predominio de verticales y una breve transición (también *adagio*, pero en 3_4) a un gracioso *allegretto* de carácter dancístico (3_4). La sonata cierra con una concentrada exposición del material del primer *allegro*.

No tanto por su plasticidad como por su rico desarrollo como ciclo, afirma Asaf'ev, es el trío-sonata en *g-moll* del compositor alemán Johan Rosenmüller (1619-1684), quien fue organista de la Nicolaikirche en Leipzig y trombonista

²⁹ Cfr. SELFRIEDGE-FIELD, E.: «Neri [Negri], Massimiliano» Grove.

³⁰ Cfr. BONTA, S.: «Legrenzi, Giovanni» Grove.

en San Marcos de Venecia. El trío-sonata en *g-moll* (Nº 108 en Riemann) posiblemente pertenece al libro: [12] *Sonate, 2-5 str,... bc* (Nuremberg, 1682).³¹

Asaf'ev describe:

«...después de una breve introducción (*adagio* ²₂) le sigue el *allegro* (²₄) de formación homofónica armónica con desarrollo del tema-motivo corto. El *allegro* sustituye al suave *adagio*. A éste en contraste se propone un movido *presto* haydiniano en *B-dur* (²₄) con una cadencia en *g-moll* para enlazarlo con el siguiente segundo *adagio* (³₄). Este *adagio* directamente pasa al carácter del movimiento de la *gigue* (⁹₈), la cual cierra exitosamente el ciclo.» [pp. 158-159]

Del compositor y violinista italiano Arcangelo Corelli (1653-1713), Boris Asaf'ev cita su trío-sonata en *h-moll*. Corelli se distingue por ser el primer compositor que obtuvo fama exclusivamente por su obra instrumental. Escribió cuatro ciclos de doce trío-sonatas: *12 Sonate a tre* (Rome, 1681); *12 Sonate da camera a tre* (Rome, 1685); *12 Sonate a tre* (Rome, 1689); *12 Sonate a tre* (Rome, 1694); y un op. póstumo de *6 Sonate a 3* (Amsterdam, 1714).³² Asaf'ev escribe:

«Difícilmente se puede dejar de prestar atención al trío-sonata en *h-moll* de Corelli en esta misma colección (M. G. in B. Nº 121). Su primera parte se forma como generalmente es en las sonatas, en un movimiento sonoro moderado, homofónico por su carácter a pesar de sus “estrechas” imitaciones (esto es ya un “contrapunto armónico”). Éste sirve de “propileo”³³ hacia el característico *vivace* (c): de factura polifónica, y formación de un ágil tema con contraposiciones. La parte central es un *adagio* (³₈) de carácter tierno y melancólico con secuencias “complacientes”, ya cercanas a las refinadas melodías “dulzonas” de los italianos del siglo XVIII. La parte conclusiva, el *presto non tanto* (C) es una formación de un nuevo tema. Toda la sonata es tonalmente una unidad con un sólido movimiento de cadencias convincentemente conclusivas. El movimiento de cada parte es regular, que

³¹ Cfr. ZINDER, K.: «Rosenmüller, Johann [Rosenmiller, Giovanni]» Grove.

³² Cfr. TALBOT, M.: «Corelli, Arcangelo» Grove.

³³ Del lat. *propylaeum*. Vestíbulo de un templo, *peristilo* (lat. *peritylūm*. Galería de columnas que rodea un edificio. Atrio.). Cfr. «propileo» y «peristilo» en: *Diccionario de la Lengua Española.*, op. cit.

“por su inercia”, el melos es aún de “respiración corta” pero toda la música corre fácil y libremente: nos encontramos en el umbral del florecimiento de la sonata homofónica, y sin embargo aún no se ha dicho todo sobre el estilo instrumental imitativo (principalmente me refiero a los ciclos orquestales y de teclado de Bach).» [p. 159]

Del prolífico compositor de música vocal Antonio Caldara (1671-1736), Boris Asaf'ev cita sus *sonatas da chiesa* en *g-moll* y *h-moll*. Discípulo de Giovanni Legrenzi y Domenico Gabrieli, A. Caldara se llamó a sí mismo ‘*musico di violoncello*’, quizás por su posición como cellista en la catedral de San Marcos en Venecia. En 1693 Caldara compuso sus 12 *Suonate a 3 [da chiesa]*, 2 vn, vc, org, op. 1.³⁴ Asaf'ev escribe:

«Las *sonatas da chiesa* de Antonio Caldara: *g-mol* (M. G. in B. № 124) y *h-moll* (en *Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte* de A. Einstein № 16), representan ambas sonatas una alternación periódica de *grave* — *allegro* — *grave* — *allegro*; cada ciclo es en una tonalidad; definitivamente predomina la escritura homofónica de ritmo contrastante y de figuraciones de carácter del movimiento, ya sea suave y ligado, ya sea fraccionado e irregular.» [p. 159]

De este mismo tomo del *Beispielsammlung*³⁵ de A. Einstein, Asaf'ev cita un interesante *Solo sonate für Violino und Basso Continuo* de Giovanni Battista Somis (1686-1763). Compositor y violinista italiano, en 1696 Somis entró al servicio del Duque Vittorio Amedeo II de Savoy en Turin, como ‘*musico suonatore Della banda dei violino*’. En 1703 el Duque lo envía a Roma a estudiar con Corelli, y en 1736 es director de la orquesta de Turín. Fue un reconocido violinista y maestro del violín. Compuso cinco ciclos de *sonate da camera* para *violino e basso continuo*.³⁶ Sobre el *Solo sonate für Violino und Basso Continuo*, Asaf'ev escribe:

«En ésta tras el *adagio* introductorio le siguen dos movimientos rápidos de

³⁴ Cfr. PRITCHARD, B.: «Caldara, Antonio» Grove.

³⁵ EINSTEIN, A. / A. Sandberger: *Beispielsammlung zu älteren Musikgeschichte*. Leipzig, 1917. (trad. ingl. *A Short History of Music*. 1938. Cfr. KING, A.: «Einstein, Alfred» Grove. (Sobre A. Einstein v. *supra*, cap. V, n. 98)

³⁶ Cfr. BASSO, A.: «Somis, Giovanni Battista» Grove.

forma dancística. El primero es una *allemande* con una división en dos partes repetidas, característico para la sonata allegro de la época: en la primera está la exposición del tema, en la segunda su desarrollo (esencialmente es una formación paralela) y la reprise. El segundo movimiento es un tipo de *rigaudon*³⁷ (según Einstein) que también sigue el esquema del allegro sonata de la época. Para esta formación es característico: la alternación de dos piezas rápidas después del *adagio*; el cambio de factura dancística por la de sonata (la *allemande* recibió en este sentido una posición fundamental en los ciclos de las suites del siglo XVIII, ocupando su lugar el allegro sonata-sinfónico), y al mismo tiempo el acercamiento a la sonata *da chiesa* y de cámara.» [p. 159]

A continuación Boris Asaf'ev se dirige hacia el "laboratorio experimental" de los *concerti grossi* y de las sonatas de cámara *solo*. En las formas cíclicas, la atención de los compositores se centraba en el allegro sonata. A Juzgar por la gran cantidad de piezas para clave de Domenico Scarlatti,³⁸ cada nueva formación de la sonata, en la interrelación de similitud y contraste, se fue acercando hacia el proceso de formación dialéctico de la sonata clásica con su triunfal desarrollo temático. En Scarlatti comienza a distinguirse el segundo tema contrastante y el movimiento melódico que sintetiza la cadencia.

Los conciertos instrumentales de Joh. Seb. Bach se encuentran en el límite del pensamiento dialéctico, y la sonata casi estaba lista para salir de los límites del monotematismo o del politematismo psicológicamente aún no diferenciado. Boris Asaf'ev señala sobre la diferencia entre el politematismo prebachiano o bachiano, y el politematismo beethoveniano y posterior. En el primer caso

³⁷ *Rigaudon*. Danza folklórica y cortesana instrumental muy popular en Francia e Inglaterra en el siglo XVII y XVIII. Como danza folklórica fue tradicionalmente asociada con las provincias del sur de Francia. El *rigaudon* ganó popularidad en la corte durante el reinado de Louis XIV, y se esparció desde París y Versailles hasta Inglaterra y Alemania. Como el *bourré*, con el cual fue frecuentemente comparado, el *rigaudon* es una 'alegre' danza de doble metro de dos o más melodías caracterizadas por frases de cuatro compases, usualmente con anacruza. Cfr. LITTLE, M.: «Rigaudon» Grove.

³⁸ Giuseppe Domenico Scarlatti (1685-1757) — compositor y clavecinista italiano. Fue el sexto hijo de Alessandro Scarlatti. Vivió en España y Portugal de 1720 a su muerte. Su obra es fundamentalmente instrumental y especialmente sus cuantiosas sonatas para clavecín. Cfr. PAGANO, R.: «(Giuseppe) Domenico Scarlatti» Grove.

del politematismo, esencialmente es la multiplicación de un tema o una serie indeterminada de temas contrapuestos, y en el segundo es un proceso de formación dialéctico de ideas en lucha. Ante nosotros surge a primera vista el paso paradójico de la evolución del pensamiento instrumental, al que los compositores llegaron a través del cultivo de la “multitemática” en una serie de experimentos de morfo-formación: el *ricercare*, los *canzoni*, la *fantasía*, etc., hasta el contraste de dos temas, y primeramente al contraste de dos esferas tonales. Por un lado, desde hace mucho en la imitación se había encontrado que la correlación de quinta-cuarta del material idéntico, era necesario desarrollarlo en alguna correlación a distancia. En otras palabras, ampliar la fórmula cristalizada de acoplamiento sujeto-contrasujeto hasta la polaridad tónico-dominante. Ya que entonces para el oído estas eran esferas tonales contrastantes y estaban lejos de ser correlaciones comunes, simples y naturales, como lo son ahora para nosotros. Por otra parte, el proceso de formación dialéctico del material temático, parece ser que no pudo formarse antes, de que la música se convirtiera en un espejo de una psique humana más desarrollada. Pero este paso, continúa Asaf'ev, sólo pudo hacerlo la época de una nueva clase con su culto a la personalidad libre y competitiva. La alternación de motivos por mucho tiempo no llegó a formar el desarrollo de éstos. El contraste apareció en la rítmica, la agógica y en el dinamismo, pero no en la dinámica emocional de tensión y descarga, sino en la cantidad de estratificación de las voces sin ningún cambio en la intensidad y en la sonoridad, fuera de la gradación de las fuerzas sonoras.

Dedicado a la música instrumental del siglo XVII, nos dice Asaf'ev, el séptimo tomo de la colección de Luigi Torchi *L'arte musicale in Italia* (v. *supra*, cap. VI, n. 21), contiene muchas formaciones de ciclos que son muy instructivos en relación a este problema. Primeramente salta a la vista la variabilidad en la alternación de los tempos: lento — rápido — lento; o rápido — lento — rápido. Los historiadores de la música no pocas veces hicieron mal uso de este esquema, para afirmar que la ópera francesa del siglo XVII se relaciona con los ciclos de movimiento: lento — rápido — lento, y la italiana, al contrario.

Pero lo importante es la fórmula del proceso de formación del movimiento musical, y no la forma tripartita como esquema. Esta fórmula consiste habitualmente de tres miembros: $a + b + c$. Primeramente es el movimiento lento, majestuoso por su paso, del cual de manera contrastante surge el movimiento rápido. Finalmente, como conclusión de esta contraposición, y no como repetición mecánica del primer movimiento, tiende al punto de partida tonal sobre un nuevo material de la tercera parte. B. Asaf'ev muestra un ejemplo del ciclo de movimientos de la overture en la obra de Lully:³⁹

«En la overture *Roland* en *d-moll* de Lully (1685), tras el movimiento lento (en 2_2) con cadencia en el acorde de *D-dur*, le sigue el movimiento rápido en 3_4 , cerrándose a través de la triada *D-dur* con movimiento conclusivo nuevamente en 2_2 , llevando así hacia la completa reafirmación de *d-moll* (M. G. in B. № 110). El esquema tripartito resulta ser una unidad dinámica del proceso de formación ininterrumpido. El hecho no está en la alternación de partes, ni tampoco en que la parte lenta se encuentre al frente, sino en que el movimiento rápido es inseparable del lento, del cual éste se escapa como un chorro inseparable desde la intensa y palpitante fuente de un peñasco. Desde este punto de vista, la diferencia entre la overture francesa e italiana (y otras formas) es de orden dinámico y no como hemos visto, si el meollo del asunto esté en Francia o Italia (ya que se tienen piezas instrumentales italianas que comienzan lento), sino en el problema de la formación cíclica: primero es el de un tipo de acumulación de la sonoridad en movimiento lento y pausado, desde la cual precipitadamente surge la música rápida; y otro tipo es el de movimiento rápido dado directamente, alternándose en su desarrollo con nuevas fuerzas lentas extraídas de éste, como el de los obstáculos poco a poco debilitándose. Finalmente, es completamente otra cosa cuando el movimiento lento esta al frente aisladamente, y el movimiento rápido comienza como una

³⁹ Jean-Baptiste Lully (1632-1687) — compositor, instrumentista y bailarín francés de origen italiano. En 1651 entró al servicio de Louis XIV como *maître à dancier du roi*. En 1653 el rey lo nombra *compositeur de la musique instrumentale*. La influencia de la obra de Lully es considerable. Su modelo de la *tragédie en musique*, el más exitoso en la ópera francesa bajo el *ancien régime*, inspiró a muchos compositores por más de un siglo. Cfr. GORCE, J.: «Jean-Baptiste Lully» Grove.

nueva parte completamente independiente (esto se siente fácilmente por la cadencia final del movimiento lento, si es ó no, en relación a éste, el inicio del movimiento rápido de tónica, su “resolución”).» [p. 161]

Boris Asaf'ev observa que de las obras de distintos ciclos citadas en el libro de Torchi, *L'arte musicale in Italia* (Milan, 1898-1907), vemos que los esquemas que al parecer son los más simples: lento (*l.*) — rápido (*r.*) — lento, o al contrario: rápido (*r.*) — lento (*l.*) — rápido, contienen en sí una gran cantidad de fases formadoras. En los esquemas que muestran los ciclos de movimientos, B. Asaf'ev utiliza el signo “:” para designar la indivisibilidad del movimiento, y el signo “+” la independencia. Y hace una observación más. En estos ciclos, la lentitud y rapidez del movimiento generalmente no se logra con la aceleración de la medida de longitud, sino con la disminución o el aumento de la cantidad de tiempos sobre esta medida.

«En primer lugar la construcción simétrica $l. - r. - l.$ o $r. - l. - r.$, raramente se mantiene y pasa a la formación periódica: $l. - r. - l. - r.$ o $r. - l. - r. - l.$, etc. Además, no siempre se da la simetría, $l. : r. : l.$, o $r. : l. : r.$, es decir, enteramente relacionado con el movimiento, o, $l. + r. + l.$, por cuanto que $l. : r. + r. : l.$ o incluso $l. : r. + r.$ etc. Además todas las fórmulas de este tipo de proceso de formación se complicaban con el cambio de medidas, de par a impar y al contrario. El cambio de medidas llevó hacia el inevitable contraste de movimiento. Por ejemplo, si el allegro en 4_4 (C) pasa sin cambio de tempo a la medida de 3_2 , en la cual predomina como medida fundamental los medios, entonces el oído lo percibe este cambio como un nuevo movimiento (lento en relación al allegro anterior).» [p. 162]

A continuación, Boris Asaf'ev muestra los tipos de fórmulas del proceso de formación que se encuentran en las sonatas del siglo XVII. En Biagio Marini, Giov-Battista Fontana, Giov-Battista Vitali, Marco Uccellini, Giov-Battista Bassani, y en otros compositores.

En primer lugar los ciclos de movimientos en las sonatas de Biagio Marini:

$$l. \ 4_2 \text{ (similis): } r. \ 4_4 : r. \ 3_2 \text{ (s)} \ l. \ 4_4$$

$$l. \ 4_4 : r. \ 4_4 + r. \ 4_4 + r. \ 3_2 : r. \ 4_4 = \text{tres partes}$$

$$l. \ 4_4 : r. \ 4_4 \text{ (s)} + l. \ 3_1 : r. \ 4_4 \text{ (s)}$$

Le siguen el ciclo de movimientos en las sonatas de Giov-Battista Fontana:⁴⁰

$$r. {}^4_4 (s): {}^3_2 (s^1): r. {}^2_2 ({}^4_4): r. {}^3_2 (s^1): r. {}^4_4 (s)$$

Dos ciclos de movimientos de sonatas de Giov-Battista Vitali:⁴¹

$$l. {}^4_4 + r. {}^4_4: r. {}^3_4: l. {}^4_4$$

$$l. {}^4_4: r. {}^4_4 + l. {}^4_4: r. {}^4_4 + l. {}^3_4$$

$$l. {}^4_4 + l. {}^3_4: r. {}^4_4 \text{ (Sinfonia a sei)}$$

Tres ciclos de movimientos de sonatas de Giovanni Battista Bassani:⁴²

$$l. {}^4_4: r. {}^4_4 + l. {}^3_2 + r. {}^3_4$$

$$l. {}^4_4: r. {}^4_4 + l. {}^4_4: l. {}^3_2 + r. {}^6_4$$

$$r. {}^4_4 + l. {}^4_4 + r. {}^{12}_8 \text{ (gigue)} + l. {}^4_4 + r. {}^4_4$$

Dos ciclos de movimientos de sonatas de Marco Uccellini:⁴³

$$l. {}^4_4: r. {}^4_4: r. {}^3_2 + r. {}^4_4$$

$$r. {}^4_4 ({}^2_4): l. {}^4_4: r. {}^3_4 (s): l. {}^2_2 ({}^2_4): r. {}^3_4 (s)$$

Una sonata de Nicolaes a Kempis⁴⁴ (Riemann, *Musikgeschichte in Beispielen*)

$$l. {}^2_2 ({}^4_4): r. {}^4_4: l. {}^3_4: r. {}^4_4$$

⁴⁰ Giovanni Battista Fontana (1589-1630) — compositor y violinista italiano. Su obra se publicó póstumamente en 1641 *Sonate a 1. 2. 3. per il violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violonchino o simile altro istromento* en Venecia. Contiene seis sonatas para violín solo y continuo y doce ensambles de sonatas para uno a tres violines y continuo. Cfr. Dunn, T.: «Fontana, Giovanni Battista» Grove.

⁴¹ Giovanni Battista Vitali (1632-1692) — compositor, cellista y cantante italiano. Su trabajo es notorio por el establecimiento de la sonata Barroca, especialmente el trío sonata. En 1689 Vitali publica su famoso *Artifici musicali*, una presentación sistemática y pedagógica de 60 composiciones, documentando su concepción del contrapunto instrumental. Cfr. SUESS, J.: «Giovanni Battista Vitali» Grove.

⁴² Giovanni Battista Bassani (1650-1716) — compositor, violinista y organista italiano. Fue un célebre violinista. Su op. 1 contiene 12 sonatas de cámara: *12 Balletti, correnti, gigue e sarabande, vn, vn ad lib, vle/spinet* (Bologna, 1677). Su op. 5 corresponde a las 12 sonatas *da chiesa* de factura polifónica de caracteres distintos: *12 Sinfonie, 2 vn, vc, bc (org)* (Bologna, 1683). Cfr. Smith, P.: «Bassani, Giovanni Battista» Grove.

⁴³ Marco Uccellini (1603-1680) — compositor e instrumentista italiano. Es importante por su música instrumental, dedicada principalmente a la sonata en la cual desarrolla la técnica violinística. Cfr. DUNN, T.: «Uccellini, Marco» Grove.

⁴⁴ Nicolaes a Kempis (1600-1676) — compositor y organista de los Paises Bajos. En 1626 ocupó el puesto de organista de Santa Gudule en Brussels. Compuso cuatro libros de sonatas llamadas *Symphoniae* entre 1642-49, que son de las primeras sonatas conocidas escritas en los Países Bajos. Contiene desde *solo sonatas* con continuo, hasta sonatas en seis partes, principalmente para cuerdas, fagot, cornetto y trombon. Cfr. FERRARI, J.: «Nicolaes a Kempis» Grove.

Boris Asaf'ev aclara que aquí no debe de haber ningún conteo estático. Se han citado estas correlaciones para mostrar como varían los esquemas del movimiento cíclico. Y si se pone atención en el material melódico, continúa Asaf'ev, éste contiene en sí muchísimos cantos parecidos (generalmente de figuras cortas), que a pesar de su aparente mezcla, se puede apreciar que el proceso de formación de esta época, consistió en una gran variedad de reacomodos del material similar. En gran parte tonalmente unido y en la contraposición de diferentes velocidades, que resultan a consecuencia del contraste de los tempos, y de los cambios proporcionales de la métrica de las notas ante el movimiento regular. Esta regularidad del movimiento es casi un *conditio sine qua non* del estilo imitativo. Este estilo tan enraizado en la música, sirvió como un factor esencial de formación de las correlaciones contrastante. Estas correlaciones surgieron ante la sustitución de medidas y cantidad de las notas, siendo así un medio para la superación de la pasividad en el movimiento, algo parecido a lo que en nuestro tiempo se hace por medio de ritmos sincopados que aspiran a debilitar la monotonía de la métrica de los compases.

En el siglo XVII de esta manera, el estímulo principal de formación fue la escansión⁴⁵ regular del juego libre de ritmos de la música, es decir, la descomposición de ritmos y métricas musicales. En nuestro tiempo un estímulo no menos importante, es el conflicto entre el compás sincopado y la tendencia a liberarse del apresurado *rubato* romántico, y consecuentemente, de la constante oscilación nerviosa de la métrica del tempo musical.

§

⁴⁵ Del lat. *scansio*, -ōnis. Métr. Medida de los versos. Med. Trastorno neurológico consistente en hablar descomponiendo las palabras en sílabas pronunciadas separadamente. Cfr. *Diccionario de la Lengua Española.*, op. cit.

La Suite y la Sinfonía

Muchos ciclos de suites del siglo XVII representan en sí las más diversas combinaciones de piezas dancísticas y de caracteres. La diversidad en este aspecto nos lo ofrece especialmente la música para teclado, y principalmente las *ordre*⁴⁶ de los clavecinistas franceses, con sus intentos de incluir en esta serie a los bosquejos psicológicos de género y de paisaje. Al mismo tiempo, en las suites se encuentra como eje central, la contraposición de cuatro partes de la *allemande* (4₄), *courante* (3₄), *sarabande* o *menuet* y *gigue* con variantes.

El *preludio* es como parte introductoria, y el *aria* al interior de la suite, como contraposición de la música contemplativa a los movimientos dancísticos. Lo mejor de la contraposición de los ciclos de suites se descubre en las suites de Bach. Boris Asaf'ev realiza una comparación entre las suites francesas e inglesas para clave, y las cuatro suites orquestales de J. S. Bach.

Las suites francesas

Primera (d): *allemande* (4₄), *courante* (3₂), *sarabande* (3₄),
menuet I (3₄) y II (3₄), *gigue* (2₂).

Segunda (c): *allemande* (C), *courante* (3₄), *sarabande* (3₄),
aria (2₂), *menuet* (3₄), *gigue* (3₈).

Tercera (h): *allemande* (C), *courante* (6₄), *sarabande* (3₄), *menuet* I
y II (*trio*) (3₄), *anglaise* (C, *vivace*), *gigue* (3₈).

Cuarta (Es): *allemande* (C), *courante* (3₄), *sarabande* (3₄), *gavotte*
(2₂), *menuet* (3₄), *aria* (C), *gigue* (6₈).

Quinta (G): *allemande* (C), *courante* (3₄), *sarabande* (3₄), *gavotte*
(2₂), *bourrée* (2₂), *loure* (6₄, *moderato*), *gigue* (12₁₆).

Sexta (E) : *allemande* (C), *courante* (3₄), *sarabande* (3₄),
gavotte (2₂), *polonaise* (3₄), *bourrée* (2₂), *menuet* (3₄), *gigue* (6₈).

⁴⁶ *Ordre* (Fr.) Término usado por los clavecinistas franceses para designar a un grupo de piezas en la misma tonalidad. Para François Couperin (1713-30) *ordre* significaba algo más grande que una suite. Cfr. FULLER, D.: «Ordre» Grove.

«La unidad tonal reúne a todos los eslabones. La periodicidad de la contraposición del movimiento más o menos móvil se realiza por todas partes, pero si tomamos cada suite en su totalidad desde el primer eslabón hasta el último, se podría decir que se percibe una gradación paulatina del tempo, y la *gigue* suena como la más rápida y de movimiento impetuoso. El viraje se percibe en el centro, generalmente en la *sarabande*.* La alternación de las medidas pares e impares pertenece también al número de las propiedades características de la suite, pero se permite la sucesión de eslabones de un mismo tamaño (por ejemplo, la *courante* y la *sarabande*) con diferente tempo y carácter de la música.⁴⁷» [pp. 164-165]

Las suites inglesas

Primera (A): *prelude* (*allegro*, $^{12}_8$), *allemande* (C), *courante* I y II (las dos en 3_2) con *doubles* (de formación de variante-variaciones), *sarabande* (3_4), *bourrée* I (2_2) y II (*a-moll*, 2_2), *gigue* (6_8).

Segunda (a) : *prelude* (*allegro con brio* 3_4), *allemande* (C), *courante* (3_2), *sarabande* (3_4) con variante ornamental, *bourrée* I (2_2) y II (*A-dur* 2_2), *gigue* (6_8).

Tercera (g) : *prelude* (*allegro*, 3_8), *allemande* (C), *courante* (3_2), *sarabande* (3_4) con variación ornamental, *gavotte* I (2_2) y II (o *musette G-dur*, 2_2), *gigue* ($^{12}_8$).

Cuarta (F): *prelude* (*allegro*, C), *allemande* (C), *courante* (3_2), *sarabande* (3_4), *menuet* I (3_4) y II (*d-moll*, 3_4), *gigue* ($^{12}_8$).

Quinta (e): *prelude* (*allegro*, 6_8), *allemande* (C), *courante* (3_2), *sarabande* (3_4), *passe-pied* I (3_8) y II (*E-dur*, 3_8), *gigue* (3_8).

Sexta (d) : *prelude* (*lento adagio*, *allegro* 9_8), *allemande* (C), *courante* (3_2), *sarabande* (3_2) y *double* (variante ornamental, 3_2), *gavot* I (2_2), y II (o *musette D-dur*, 2_2), *gigue* ($^{12}_{16}$).

En todas aquellas propiedades y principios de formación, tanto en las suites francesas como en las inglesas, afirma Asaf'ev, aparecen los contrastes

⁴⁷ * La *sarabande* anticipa en la suite la función del movimiento lento de la sinfonía. [N. de Asaf'ev]

tonales en las variantes anexas de los *minuetos* y *gavotas*. Pero la mayor conquista de las suites inglesas es el desarrollo del *preludio*, anterior a la *allemande*, como contraposición del movimiento libre al movimiento cerrado de ritmo-fórmula de danza como introducción fastuosa y como improvisación. El preludio en gran medida dinamiza a la suite. Éste junto con la *allemande* y la *courante* forman la primera fase temática, rica y contrastante de la suite. La *sarabande* divide, como en una especie de pausa en la cual el tejido se aclara y la música recibe al final su impetuosa marcha. Las suites inglesas son ciclos modelo desde el punto de vista de la gradación y distribución de las fuerzas que organizan el proceso de formación musical de tipo motriz.

Las cuatro suites orquestales

Primera (C) para 2 oboes, fagot, I y II violines, viola, bajo y *cembalo*: *overtura* (*grave* C, *vivace* 2_2 , *fuga*, *grave* C), *courante* (3_2), *gavotte* I (2_2) y II (2_2), *forlana* — danza veneciana (6_4), *menuet* I y II, *bourrée* I (2_2) y II (*c-moll*, 2_2), *passe-pied* I (3_4) y II (3_4).

Segunda (h) para flauta, 2 violines, viola y *continuo*: *overtura* (*grave* C, *allegro fugado*, *lento* 3_4), *rondo* (2_2), *sarabande* (3_4), *bourrée* I (2_2) y II (2_2), *polonaise* (3_4) con *doubles*, *menuet* (3_4), *bandinerie* (*allegro* 2_4).

Tercera (D) para 2 oboes, 3 trompetas, timbales, 2 violines, viola y *continuo*: *overtura* (*grave* C, *vivace fugado*, *grave* C), *aria* (C) — sólo cuerdas y *continuo*, *gavotte* I (2_2) y II (2_2), *bourrée* (2_2), *gigue* (6_8).

Cuarta (D) para 3 oboes, fagot, 3 trompetas, timbales, 2 violines, viola y *continuo*: *overtura* (*grave* C, *allegro fugado* [*vivace*] 9_8 , *grave* C), *bourrée* I (2_2) y II (*h-moll* 2_2), *gavotte* (2_2), *menuet* (3_4) con *trio*, *Rèjouissance* (*allegro* 3_4).

La factura, la construcción y la dinámica del proceso de formación de las suites orquestales, se distinguen de las suites para clave. En todas claramente se contraponen el estilo monumental y la grandiosa marcha de las sólidas overturas, al cúmulo abigarrado de danzas. Esto no tanto para dar una nueva fase de desarrollo, sino para equilibrar la primera parte de la música y descargar la tensión creada. En este sentido, continúa Asaf'ev, las suites

orquestales se acercan a las inglesas. Pero en aquellas después de todo, no alcanzan en su primera fase el poderío de las overturas. En las últimas etapas de la suite se observa una gradación más planificada de tempos y dinámicas. La *gigue* por ejemplo, siempre provoca con su concentración e impetuosidad del movimiento, la sensación del final. La historia del surgimiento y desarrollo de la *gigue*, afirma Asaf'ev, comenzando desde la práctica instrumental de los comediantes ingleses, hasta su florecimiento en el momento de su implantación en la música para laúd y clave francesa (c. 1635), ha sido totalmente ilustrada en el trabajo de Werner Danckert *Geschichte der Gigue*. En este trabajo se esclarecen las diferencias de la *gigue* inglesa, francesa, italiana y alemana (la *gigue* del barroco temprano y tardío, y de la época de su florecimiento, la *gigue* de los clásicos vieneses) y se citan excelentemente los ejemplos musicales escogidos de los modelos de *gigue*. Discípulo de H. Riemann en la Universidad de Leipzig y de A. Schering en el Conservatorio de Leipzig, Werner Danckert se doctoró por la Universidad de Erlangen en 1924 con esta obra.⁴⁸

B. Asaf'ev continúa en su exposición contrastando los ciclos de movimientos de las suites con los del allegro-sonata, en el que establece de inmediato la supremacía del proceso de formación sonata-sinfónico. Supremacía en el sentido de la exactitud de la dinámica y claridad en las gradaciones. En la *allemande* están presentes las premisas del proceso de formación sonata-sinfónico, pero de forma cerrada, estrecha e indivisible. Si se compara con el primer movimiento del ciclo allegro-sonata sinfónico, éste forma un desarrollo dialéctico de ideas contrastantes, de lucha y de síntesis. El movimiento lento es mucho más concentrado que la *sarabande* o el *aria*, y expresa el contraste de la contemplación a la acción. El *adagio* sinfónico concentra en su proceso de formación los estados líricos con profundidad y fuerza expresiva en sus fases y matices más versátiles.

⁴⁸ DANCKERT, W.: *Geschichte der Gigue*. Leipzig, 1924. Cfr. KATZ, I.: «Dankert, Werner» Grove. (v. *supra*, cap. V, n. 83)

El tercer movimiento del ciclo sinfónico mantiene los elementos de la suite, pero aún más movidos, y los pueblerinos minuetos provocativos de Haydn se sustituyen por el gracioso *scherzo* de Beethoven. En otras palabras, afirma Asaf'ev, el lugar de la danza lo ocupó el juego. El *final* sinfónico en relación con el *scherzo*, es lo mismo que en la suite lo fue la *gigue* en relación a la danza-juego anterior, seguida de la *sarabande*. Por un lado, el *final* junto con el *scherzo* constituye el contraste al movimiento lento, y por el otro, se encuentra en una complicada correlación con el 1^{er} movimiento. Esta correlación frecuentemente se expresa como una contraposición del dramatismo y conflictividad del allegro sonata-sinfónico, con su destacado contraste-unidad de estado de ánimo temático, o de dominio de un único estado, la obsesión masiva en el *final*. Esto lo transmite mejor que nadie el *rondo*, con su dirigente refrán que subordina a los otros temas.

No menos afortunado se muestran los *finales* como un precipitado cambio de ideas o sentimientos intensos. El problema del *final* de la sinfonía en esencia es el problema de la transmisión de la unidad del estado espiritual en sus diferentes matices. O este es la alegre y libre unión de la persona con el cosmos y la humanidad (Beethoven), o es el olvido del dolor del alma, la soledad entre la muchedumbre y la destrucción trágica (Čajkovskij). Esto es un nuevo tipo de generalización del estado espiritual, o es nuevamente el acento sobre el conflicto, sobre el proceso de formación dramático de los contrastes aparecidos en el I movimiento. Entre estos dos puntos extremos se encuentra una diversidad de concepciones finales. Como lo es entre el *final* de la Sexta sinfonía de Čajkovskij, y la Novena sinfonía de Beethoven. De aquí la diversidad e inestabilidad de las formas sinfónicas de los finales. Desde el claramente expresado *rondo*, hasta el *rondo* mezclado con los principios del allegro-sonata sinfónico, y el allegro-sonata sinfónico como tal. Pero aún en toda esta diversidad, en los finales se descubre la idea que dirige y concentra la atención.

La idea del proceso de formación del *final*, es como un crecimiento en forma de olas de un sentimiento único, como una ascensión, en contraposición al

proceso de formación dramático del I movimiento de la sinfonía en lucha, y en la superación de las contradicciones. En los finales de la Tercera y la Novena sinfonía de Beethoven, la concepción de la ascensión se confirma en toda la factura. En los finales de la Segunda y la Séptima sinfonía, esta misma concepción se realiza principalmente a través de la concentración del movimiento alrededor de los temas principales. Estos inmediatamente resplandecen, y en su primera ejecución se descubre su influencia con toda su expresividad. Su posterior exposición ya no es tan desarrollada como la serie de regresos hacia el tema, que aglutina como impulso inicial y como centro. La oleada en la ascensión se refleja incluso en la construcción de los temas en los finales. Un ejemplo de esta oleada en ascensión, B. Asaf'ev lo muestra en el final de la Quinta sinfonía de Beethoven:

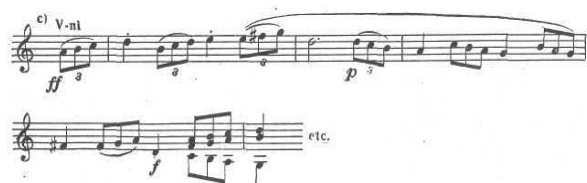
«Una demostración de este punto de vista es el final de la Quinta sinfonía beethoveniana, tanto en su total crecimiento, así como en su “círculo de acción” de elementos aislados. El tema se mueve por alternación de saltos y “despegues” con su relleno, además cada etapa se refuerza por medio de repeticiones:

51 a) Allegro

b)

Así mismo se mueve el siguiente complejo temático (de *b*), y solamente la “ola” del aumento se distribuye entre la fanfarria de los alientos y las figuraciones arqueadas de los *celli* y *bassi* con el contrafagot. Pero los violines

toman nuevamente la iniciativa y de nuevo en las gradaciones melódicas alcanzan la cúspide, d^3 . La tercera ola es un nuevo complejo temático:



En la gradación se reafirma y el motivo siguiente es:

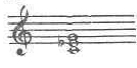
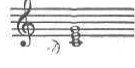


Todo el tiempo es esta la única línea de crecimiento, en la cual la esfera de la parte principal y secundaria se generaliza. La *razrobotka* continúa el crecimiento, partiendo del motivo c) y refractándose en diferentes combinaciones de sonoridad presentes en éste. El episodio — *scherzo* — contrastante en el tiempo, interrumpe el crecimiento y lo regresa al punto inicial, pero al mismo tiempo refuerza la intensidad de aquellos complejos, y la gradación del ascenso, pero en pleno *C-dur* se dirige hacia un nuevo complejo de fanfarria



y de ésta hacia la tempestuosa subida conclusiva sobre el motivo d) que *es el presto*. Y aquí el

aumento se mueve por oleadas, y cada nueva ola entonativa atrapa un “nuevo terreno entonativo” cada vez más alto hasta la última reafirmación del jubiloso primer tema (a), convertido en entonación cadencial (el paso de función a su contrario). A todo lo largo de este modelo final alargado como una única línea ligera, la música no disminuye su tono dinámico. Y en relación al I movimiento de la sinfonía, el final se presenta como una contraposición masculina clara, que equilibra su contraste y su agudo énfasis excitado, además, toda la concepción se realiza como una de las múltiples

contraposiciones contrastantes de la esfera  y de  A pesar de que cada complejo temático de este final es una entonación simétrica de ascenso-descenso, vertical o en forma de ola, piramidal-escalonada o parecida al impulso desde un mismo punto de apoyo, como en el ejemplo 51e), en una palabra, a pesar de que en el proceso de formación melódico se descubre por todas partes el cambio de los arranques — por grados (deslizante) y a saltos (en amplios intervalos) que es la unidad de ímpetu (tensión) y descarga, —

después de todo, la entonación del ascenso se percibe como dirigente y dominante, que es de donde surge la impresión general de una completa ascensión. Además de que mientras más relieve se tiene en el primer impulso del movimiento, más fuerte será su determinación en todo el carácter del proceso de formación, y por eso entre



se tiene una enorme diferencia.» [pp. 168-171]

La idea del desarrollo creó la posibilidad del proceso de formación en grandes proporciones. A pesar de que la dinámica *gigue* en la suite resolvía este mismo problema, en parte como el *final* en la sinfonía, ésta no pudo evolucionar como todos los eslabones restantes de la vieja suite por las delimitaciones del proceso de formación. Limitaciones condicionadas por el entorpecimiento de los ritmos dancísticos en cuanto causa de orden social. Precisamente el ritmo de una danza determinada y no la motricidad como tal. El *final* de la Quinta sinfonía en esencia es una marcha, una procesión, es decir, una interpretación sinfónica de la marcha que es el símbolo de la época de las marchas revolucionarias. La intensa sed de acción. La colosal reserva de fuerzas y energía, de salud y “respiro”, propias de la clase victoriosa, no pudieron encontrar su expresión en el monotematismo del estilo entonativo-canónico, ni en los estrechos límites de la suite. Se pudo haber aumentado la cantidad de eslabones deseada, pero el aumento dinámico y el desarrollo a través de la contraposición fueron imposibles. En gran medida fue imposible lograrlo en donde la regularidad del proceso de formación se condicionaba con la contraposición del material idéntico; con la imitación y la fuga; con su conversión en la *gigue*; con los cambios de dirección del movimiento de vuelta del tema en la *allemande*, y con otras formas como principio de proceso de formación de la segunda parte.

El condicionamiento funcional de todos los elementos del proceso de formación, y el reconocimiento gradual del principio de contraste temático de la contradicción, como estímulo moviente de la música, llevó hacia un

colosal ascenso y abrió nuevas y ricas perspectivas a la evolución musical. La idea del desarrollo temático en la lucha y en la superación de lo contrastante, como camino hacia la unidad, abarcó a todo el fenómeno de la creación musical. El tema se convierte en una fuerza activa, en su núcleo. Lo que no se pudo lograr ni en la suite, ni en las diferentes formas que proponían la idea de competición, en los conciertos, se logró en la sonata y en la sinfonía. En lugar de la unión de las contraposiciones idénticas. En lugar de la competición autosuficiente de los complejos sonoros en los conciertos, el allegro-sonata sinfónico hizo avanzar al proceso de formación temático. La obra se convierte en una unidad surgida del crecimiento y desarrollo de las motivaciones orgánicas y psicológicas. Finalmente, los principios de formación de la música como proceso de formación dialéctico, se distribuyen más allá de los límites de la pieza aislada, y alcanza al ciclo de movimientos transformándolo en una unidad superior. En esta unidad cada parte cumple con su papel predeterminado en el sistema entonativo dado. En la síntesis de las complejas correlaciones que son las funciones de este sistema.

La obra como ciclo, nos dice Asaf'ev, generalmente se divide en movimientos separados, sustituyéndose mutuamente. *Allegro, andante* etc. Pero podrían ser indivisibles como las grandes construcciones de un solo movimiento de Liszt o Wagner. Asaf'ev lo ejemplifica con el *Meistersinger* de Wagner.

«Al principio de la introducción, como primera etapa del allegro sonata-sinfónico, se revela la melodía lírica de Walter (parte secundaria), una especie de *andante* de sinfonía. Más adelante aparece la *razrobotka* con su grotesca formación del tema principal propio del carácter del scherzo. Un poderoso pedal lleva hacia la realización sintética de la parte principal y secundaria. Esta fase por su desarrollo y dinámica se percibe como *final* sinfónico. La transformación del ciclo en una construcción de un solo movimiento en Liszt y Wagner, es necesario considerar como uno de los descubrimientos del proceso de formación musical dialéctico, uno de los aspectos de la transición del sistema de funciones a su contrario.» [p. 172, n.]

Pero en esencia el hecho no cambia. El ciclo siempre revela las ideas de la sinfonía en su proceso de formación contrastante. Su asimilación como

unidad superior surge sólo en el largo proceso de los complejos sonoros en lucha. Cada uno de estos complejos antes de llegar a ser una unidad para la conciencia, se revela a sí en las contradicciones y en el contraste. La disonancia provoca en el estilo clásico a la consonancia y al contrario. Tras lo estable le sigue lo inestable; tras el ascenso de la línea melódica su descenso o al contrario; al alargamiento su ceñimiento; a la realización total del tema su exposición fragmentada; al denso tejido la transparencia y la movilidad; al movimiento rápido el movimiento lento, etc., etc. Pero cada una de estas entonaciones par, oponiéndose a la entonación vecina en sucesión, constituyen con ésta un complejo único el cual en su momento de nuevo se determina a través de una nueva contraposición. Al lado de las contradicciones que se revelan en la sucesión, el proceso de formación musical descubre las contradicciones en la simultaneidad, o en la transición de las entonaciones hacia su contrario.

La cadencia se transforma en impulso, y la combinación percibida como consonancia, se convierte en otras condiciones en un estímulo de avance. Así el ciclo se comprime en una obra unida e indivisible, y al contrario, en las etapas de enlace de algunas formas, está presente la tendencia hacia la ciclización (las *canzoni*). Posteriormente otros tonos aislados se introducen en el modo y forman así una nueva unidad enriquecida como la fuga. En ésta el sujeto y contrasujeto en su parentesco de quinta permanecen en una única unión, debido a la similitud del material y a la naturalidad de la contraposición. Estas ricas posibilidades expresivas del proceso de formación musical dinámico y dialéctico, se revelaron por primera vez en toda su plenitud con la formación del allegro-sonata sinfónico, como la arena del descubrimiento de todas las fuerzas activas en su condicionamiento mutuo. El crecimiento de la forma sonata, insiste B. Asaf'ev, coincide con el crecimiento de las contradicciones sociales y de la lucha de ideas que provocaron los grandes cambios sociales. La cumbre de todo el desarrollo de la sinfonía se alcanza en la obra de Beethoven, contemporáneo de Hegel.

«Creo que en este caso particular, tenemos ante nosotros algo más que un

paralelismo histórico. Por eso estaba en lo cierto Danckret, cuando al final de su trabajo antes señalado *Geschichte der Gigue* afirma: „Der fundamentale Unterschied des barocken und des Klassischen Stils in Bezug auf die Gestaltung der gighenartigen Schlußsätze erschöpft sich selbst verständlich keineswegs in den angeführten formalen und inhaltlichen Momenten. Wichtiger als alle diese Details ist das zentrale, übergeordnete Funktionsprinzip der Klassiker: die Gestaltungsweise des freien autonomen Menschen, der sich endgültig von der vorklassischen Gebundenheit losgesagt hat. Die Schlußsätze Haydns und Mozarts enthalten die letzten stilistischen Spuren des Barockgiga. In Beethowens Finalen wird man bereits vergeblich nach der artigen Reminiscenzen suchen. Vereinzelte Versuche von Meisfern des 19. Jahrhunderts den alten Tanztypus wieder aufzunehmen, können als relativ unwichtige Experimente auf dem Gebiete der Stilimitation hier wohl übergangen werden» (S. 145).“ [Las diferencias fundamentales del estilo barroco y clásico en la formación de los temas conclusivos de la gigue, por sí mismo se entiende que de ninguna manera se agotan en los momentos particulares presentados de la forma y el contenido. Más importante que todos estos detalles es el principio funcional, central y organizador de los clásicos: la visión de la persona libre, que finalmente se niega a las ataduras de su periodo preclásico. Las partes conclusivas de Haydn y Mozart contienen las últimas huellas estilísticas de la gigue barroca. En los finales beethovenianos sería en vano buscar tales reminiscencias. Los intentos aislados de los maestros del siglo XIX de renacer el antiguo tipo de danza se pueden tomar como experimentos relativos poco significativos del estilo imitativo] ⁴⁹ » [p. 173]

Boris Asaf'ev afirma que realmente lo que distingue a los cuartetos y las sinfonías beethovenianas, tan condicionadas por las de Haydn y al mismo tiempo tan diferentes de éstas, es la idea del desarrollo. Esta idea que se constituye en Herder, marcó un brusco salto en la evolución de la sinfonía, provocando al rompimiento posterior del desarrollo sinfónico haydniano en Beethoven, y en el proceso de formación dialéctico de las ideas en Hegel.

⁴⁹ B. Asaf'ev cita en alemán el fragmento de Danckert (DANCKERT, W.: *Geschichte der Gigue*. op. cit.) En la edición de 1963, su editora E. Orlova, introduce la traducción al ruso de la cita.

Esta nueva idea del desarrollo se constituye en la concepción antiilustrada (*anti-Aufklärung*) de la historia, de Johann Gottfried Herder (1744-1803). Asaf'ev escribe sobre el desarrollo de la música en Haydn.

«Sobre como desarrolla Haydn la música de sus allegros, generosos en melodías-tema de relieve, lo puede representar su cuarteto *Es-dur* op. 33 Nº 2, en el cual el tema inicial se presenta, ya sea abriendo o cerrando tras de sí las diferentes etapas del movimiento, en calidad de “sujeto” de toda la *razrabotka* y que resulta ser el “primer motor” del proceso de formación dado que condiciona su energía. En Haydn por eso frecuentemente la parte colateral es solamente un contrasujeto. Ésta se limita a un lacónico “arranque”. En ésta se transforma (lo transforma) el tema principal, y en general en Haydn siempre tiende hacia diferentes tipos de ‘revestimientos’. Kretzschmar en su “*Führer*”⁵⁰ habla graciosamente sobre la parte secundaria de una de las sinfonías de Haydn, que en comparación con el primer tema, ésta parece “*nur pro forma da zu sein*”. Por supuesto que esto no es “formalidad”, sino sólo consecuencia de la inconciencia del significado dialéctico del segundo tema como “fase antitética” del proceso de formación, y de la aún fuerte influencia de la fuga en la deducción del pensamiento fundamental dominante de toda la música del allegro sinfónico. En este mismo cuarteto *Es-dur*, en el *final rondo*, se puede observar precisamente el ejemplo típico de Haydn del proceso de formación de la música desde una sola premisa: Este tema es también un impulso y una idea desarrollándose, y un final melódico (con este en *pp* se termina el cuarteto).



En la última fase de este cuarteto, Haydn logra graciosamente la impresión del final como conclusión del movimiento, por medios poco comunes de aumento dinámico e impetuosidad, y al contrario: él inesperadamente interpone en el *presto* un corto *adagio*, lo rodea de fermatas y después nuevamente regresa al *presto* y al tema principal, pero divide sus cinco formaciones con pausas expectantes y atentas en guardia.»⁵⁰ [p. 174]

⁵⁰ * Se refiere a la obra de Hermann Kretzschmar: *Führer durch den Concertsaal. I. Abtheilung: Sinfonie und Suite*. Zweite Auflage. Lpz., 1891. En la pág. 40 de esta

Tras el ejemplo de Haydn, Boris Asaf'ev realiza una comparación con uno de los cuartetos de Beethoven. El *allegro* del cuarteto en *F-dur* op. 59 Nº 1, en donde se explica la esencia del pensamiento beethoveniano.

«La distribución graciosa del material hecha por Haydn nos parece como una casita de cartón de un juego divertido, en comparación con la REVELACIÓN de las ideas beethovenianas. De otras proporciones, de otra envergadura, en otro tono es su discurso, y a cada paso la aparición de esta u otra posición a través de la contraposición, a través del contraste y la contradicción. El mecanismo de juguete haydniano, con sus rueditas bien puestas una junto a la otra, y en donde todo está en su lugar y en su momento suena, es completamente otro mundo junto a los organismos beethovenianos con su complicado proceso de formación funcional. En éste por todas partes se percibe la severa corriente que experimenta la razón, al sobrepasar el valor expresivo de cada instante del movimiento, y — al mismo tiempo — el latido exacto y profundo del corazón que siente (el *adagio* beethoveniano).» [pp. 174-175]

Los románticos por supuesto que enriquecieron la forma de la sinfonía en el pensamiento psicológico. Encontraron muchos nuevos ejemplos y medios de expresión brillantes; ampliaron el círculo de ideas y argumentos; elaboraron en la música programática-sinfónica la correspondiente entonación semántica, con lo que aligeraron el reconocimiento del contenido; y finalmente ampliaron el marco y los límites del ciclo sinfónico. Pero todo esto es sólo el desarrollo de aquellas posibilidades que fueron descubiertas por Beethoven. Todo esto fue un descubrimiento de la dialéctica beethoveniana, la cual en la misma medida fecundó a la conciencia musical y se dirigió hacia la materialización de los sentimientos e ideas de la humanidad; a la contemplación de la vida emocional del compositor; y a la visión del proceso de formación sinfónico como el reflejo de la intimidad humana, que fue una tendencia característica de las sinfonías líricas del siglo XIX.

edición, Kretschmar escribe sobre la parte secundaria de la sinfonía de Haydn en *D-dur* (Nº 2) [N. de E. Orlova, ed.]. La primera edición del *Führer durch den Konzertsaal* data de 1887. La obra citada parece ser de la 2ª ed. La 3ª ed. es de 1898 en 2 vol. Cfr. JONES, G.: «Kretschmar, (August Ferdinand) Hermann» Grove

«En relación a esto es característico el *Faust* de Liszt. El proceso de formación de esta sinfonía se fundamenta en la contraposición dialéctica de la I y III parte, como de un pensamiento que busca, creativo, y otro pensamiento corruptor, pensamiento-juego. En el centro está la “intocable” imagen creada por Mefistófeles de Margarita, que es nuevamente característico de la sinfonía romántica con su culto a la erótica (aquí el elemento erótico tomado en su interpretación contemplativo-estático). La antípoda de la Margarita de Liszt es *Salome* de Richard Strauss. El final del *Faust* — un piadoso coro — es una síntesis antinatural sensible, pero la contradicción o la negación en el personaje de Mefistófeles (III parte) es un intento muy ingenioso de reafirmar el *grotesk-scherzo* como antítesis final. Así es la marcha tras 30 años transcurridos desde el final de la Novena sinfonía hasta esta idea!» [p. 175, n.]

La división de la personalidad y el contraste de la sensibilidad, como expresión tan característica para el romanticismo, se expresa en el conflicto dramático y es un estímulo del proceso de formación en la I parte de la sinfonía. Esto encuentra su brillante y profundo reflejo en las obras de Schumann, Čajkovskij, Bruckner, y Mahler. Pero el problema del *final* como encarnación de la conciencia colectiva de masas, no sobrepasó a lo ya alcanzado por Beethoven en el final de la Novena sinfonía: el aumento de la emoción única y unificadora en la realización del *Himno a la Alegría*, que por su envergadura e intensidad de su proceso de formación de la idea, fue el sueño grandioso de la hermandad humana. La música como invocación a la humanidad y no a la muchedumbre: a la sociedad organizada, y no a la arbitraria, desordenada y anárquica mayoría. Así es como percibe Asaf'ev la concepción de Beethoven y en esencia, a todo el sinfonismo beethoveniano.

«...profundamente emocional y al mismo tiempo un poderoso lema constructivo y realizador de la “libertad de conciencia” — en la conciencia de la necesidad y en la disciplina (para Beethoven esta disciplina fue un ethos, y no una trillada moral filistea; aquella fuerza y altura de espíritu, gracias a la cual el músico sordo se enfrentó con hombría a su infelicidad, y con convicción creyó en la hermandad humana). [...] El tema del *final* de la Novena sinfonía de Beethoven, es deudor de su propio largo proceso de surgimiento. Deudor de las innumerables generaciones de músicos conocidos, poco

conocidos y completamente desconocidos por nosotros. De músicos diletantes y profesionales que buscaban en el consuelo directo de la música, y en su actividad como especialistas, la expresión de sus sentimientos y sus pensamientos.» [pp. 176-177]

Más adelante B. Asaf'ev afirma que la interrelación de entonaciones "superiores" e "inferiores" dictadas directamente por la vida cotidiana, dan testimonio de que el proceso de formación en la música no sólo debe ser observado de manera horizontal, en la evolución sucesiva de las formas cristalizadas en la conciencia, sino en cada momento histórico dado. Los grandes compositores-clásicos siempre reflejaron en su obra la música perteneciente a su época. Y antes de que muchas de las entonaciones de Bach, Haydn, o Beethoven llegaran a ser universales, éstas habitaron en su pequeño medio burgués que las engendró. Los compositores recrearon el material percibido desde la infancia en el tejido de sus obras. He aquí de la popularidad, en el mejor sentido de la palabra, de la música clásica. No en el hecho de la sencillez de su forma, sino en la amplia distribución de las entonaciones que condicionaron esta música. La cultura burguesa creó estas entonaciones y las llevó a la amplia arena social.

Para concluir este capítulo de su obra, Boris Asaf'ev menciona que el objetivo fundamental de su investigación, ha sido formular los rasgos más generales de las premisas en la dialéctica del proceso de formación musical. Cómo éstas surgen del estudio dinámico sobre la forma musical. Es un estudio que niega la evolución de los morfo-esquemas autosuficientes y "mudos" en la música, y analiza a la forma como un proceso de formación entonativo, es decir, como un medio en su aspecto de revelación social.

§

ANEXOS. RESUMEN Y CONCLUSIONES

ANEXO 1

Resumen y Conclusiones Generales Sobre los Procesos de Formación y Cristalización de las Formas Musicales en la Conciencia Humana

Haciendo un resumen de todo lo anteriormente expuesto, Boris Asaf'ev nos reitera que la forma como proceso de formación, tanto en el plano teórico e interpretativo, como en el proceso de la percepción musical, se concibe por nuestra conciencia en las contradicciones. Se concibe en la transformación de las fórmulas cristalizadas y los esquemas constructivos más comunes. La fórmula de las cadencias es el campo más sencillo para la observación de esta transformación, porque son la más firmemente cristalizada en el sistema tonal europeo. Como ejemplo, Asaf'ev se remite a la dialéctica de la cadencia entre Wagner y Debussy, como una de muchas relaciones antípodas.

El problema de la forma en Debussy es interesante aún desde el punto de vista del pensamiento constructivo-clásico o racional-realístico, sobre los "bocetos de impresiones" del impresionismo. Asaf'ev afirma que no es casual que el mismo Debussy sintiera una cierta incoherencia entre sus aspiraciones y la concepción de entonces, que el mismo C. Debussy expresa en una carta a su editor Jacques Durand en 1927.

«A causa de sus *Images* Debussy le escribe a Durand: " j'essaie de faire 'autre chose' — en quelque sorte, des *réalités* — ce que les imbéciles appellent 'impressionnisme', terme aussi mal employé que possible, surtout par les critiques d'art qui n'hésitent pas en affubler Turner, le plus beau créateur de mystère que soit en art" ["yo trato de hacer 'otra cosa' — en cierto modo real — que los ignorantes llaman 'impresionismo', término ahora mal empleado, sobre todo por los críticos de arte que no tienen pena en imponer a Turner, el más bello creador de misterio que hay en el arte"*]⁵¹» [p. 180]

⁵¹ * Lettres de Claude Debussy à son éditeur (Paris, 1927, p. 58). [N. de Asaf'ev]. La

Jacques Durand (1865-1928) fue el editor de las obras de Claude Debussy. Su padre, Auguste Durand (1830-1090) funda la editorial *Durand-Schoenewerk & Cie* en 1869. En 1909 Jacques Durand retoma la firma con el nombre de *Durand & Cie*. J. Durand estudió en el Conservatorio de París y tuvo amistad con Dukas y Debussy. Escribió y publicó varias obras sobre teoría y literatura musical, entre éstas: *Lettres de Claude Debussy à son éditeur* (1927).⁵²

La forma musical, afirma Asaf'ev, en relación al material musical como un hecho acústico, se presenta en calidad de herramienta de elaboración del material, con el objetivo de su adaptación al consumo humano como animal social. La conciencia dirige a través de la forma una gran diversidad de estímulos sonoros. Así surgen los diferentes medios de elaboración del material que poco a poco se forman en el sistema. En las condiciones de la temperación moderna, la tercera mayor y menor han cristalizado al sistema, permitiendo un "exacto" solfeo y poniendo una base armónica. Así no ha sido en la antigüedad ni en la edad media, y no es así ahora en los "dialectos musicales" que no conocen la temperación europea. Y así, entre la relativa cristalización definitiva de las terceras como sistema, y su comprensión en algún lugar del reino de "la música de los primitivos", se encuentra una larga fase de su asimilación como material "crudo". Incluso los más estables elementos de la música como las escalas, antes de ser un material organizado, atravesó por un largo camino de transformaciones. Es discutible si la consonancia y la disonancia son o no hechos acústicos objetivos. Pero al mismo tiempo como material de segundo orden, la consonancia y la disonancia se presentan en la evolución de la música como factores cambiantes de la formación musical, y como elementos constituyentes de formas más vastas.

carta está citada en francés. A pie de página se introduce en la edición de 1963, la traducción al ruso por el editor E. Orlova. En la carta, Debussy se refiere al pintor inglés Joseph Mallord William Turner (1775-1851) — A. G.

⁵² Cfr. NICHOLS, R.: «Durand» Grove.

La entonación de los instrumentos de percusión determinó en gran medida el proceso de formación de la música de los pueblos primitivos. En el siglo XVIII la introducción de los instrumentos de la música de *Yeni çeri* en la orquesta europea, fue al principio como juguetes en su aspecto exótico, e influyó sobre la formación de las partituras operísticas y sinfónicas. El ensamble turco de vientos y percusiones el *Yeni çeri* (nueva tropa), o banda turca, era conocido en el imperio Otomano como *mehter*, e introducido en Europa en el siglo XVII. Los *yeni çeri* fueron las tropas de elite del impero Otomano, en donde inicialmente los cristianos cautivos eran reclutados a un nuevo ejercito después de su conversión al Islam.⁵³ El *Yeni çeri* al mismo tiempo se infiltró en la música militar decorativa por todas partes. Los conciertos sociales de las orquestas militares llegaron a ser un fenómeno habitual en Europa cerca de 1780, sobre todo en London y en Wien. Un eco muy popular en la penetración del *Yeni çeri* en el estilo de la música de cámara, es el esquema formado por Mozart del rondo final en su sonata *A-dur* para piano, por medio de la estilización de los golpes y redobles del tambor y la entonación de la flauta.

Con respecto a la influencia del “medio material” sobre la formación de la música, Boris Asaf’ev cita una serie de trabajos de musicólogos alemanes en este campo. En primer lugar el artículo de C. Stumpf, titulado: *Tonsystem und Musik der Siamesen*.⁵⁴ Y el artículo de Otto Abraham y E. Hornbostel, titulado: *Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner*.⁵⁵

También se cita el excelente trabajo de Curt Sachs, titulado: *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Berlín 1929), y el popular libro del escritor y crítico

⁵³ Cfr. PIRKER, M.: «Janissary music» Grove.

⁵⁴ STUMPF, C.: «Tonsystem und Musik der Siamesen» *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft*, iii (1901), pp. 69-138, (ahora en: *Sammelbände für Abhandlungen zur vergleichende Musikwissenschaft*. München, 1922, pp. 122-177). Sobre Stumpf v. *supra*, cap. I, n. 125; cap. V, n. 91; cap. IV, n.9; e, *infra*, cap. XII, *El Origen de la Música*.

⁵⁵ ABRAHAM, O. /E. Hornbostel.: «Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner» *SIMG*, iv (1902-3), pp. 302-60, (ahora en: *Sammelbände für Abhandlungen zur vergleichende Musikwissenschaft*. op. cit., pp.179-231) v. *supra*, cap. V, n. 93.

francés M. Brenet. *La musique militaire. Les musiciens célèbres* (Paris 1917).⁵⁶

Además de la influencia de los instrumentos, Asaf'ev afirma que las formas vocales dependen del progreso del canto que es condicionado por la manera de la respiración, del apoyo del sonido y del medio. Indudablemente que sólo la imperiosa necesidad en la expresión de las emociones que liberaron a la personalidad en la cultura del Renacimiento, llevó hacia la época resplandeciente del estilo virtuoso vocal y hacia su forma representante, el *aria da capo*. Las ricas posibilidades de esta forma, que contienen en sí las premisas de la forma sonata, fueron una respuesta al pedido social de la época. El *aria*, con su anterior recitativo con acompañamiento como premisa dramática, incluía en sí a la exposición, el desarrollo y la reprise (*da capo*). Como forma lírica y como proceso de formación en la sensación o el afecto en la melodía vocal, el *aria* no pudo desarrollarse hasta la dialéctica presente en la forma sonata, pero sus premisas esenciales ya se habían notado gracias al contraste de sensaciones en el *aria da capo*. B. Asaf'ev afirma que esto es evidente en los ejemplos que Vladimir Helfert cita en su artículo titulado: *Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform*.⁵⁷ V. Helfert realiza un análisis de la influencia de la obra vocal barroca sobre la forma sonata en la sinfonía preclásica vienesa, a través de sus principales representantes Mat. G. Monn y J. K. Wagenseil. La obra inicia con el análisis de la obra del compositor bohemio Franz Miča, Kapellmaster de Jarmeritz, Moravia. Su obra tuvo un fuerte influjo sobre la sinfonía preclásica vienesa.

«Las sinfonías en esta obra brindan a la historia del desarrollo de la forma sonata una nueva luz, y nos muestra que en esta época la forma sonata poco a poco avanza a una crisis de la forma de la sinfonía, y en esta superación de la crisis una extraña necesidad por esclarecer la forma anunciada»⁵⁸

V. Helfert afirma que en estas obras podemos observar la interesante crisis de

⁵⁶ Cfr. PEREYRA, M.: «Brenet, Michel» Grove.

⁵⁷ HELFERT, V: «Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform» *Archiv für Musikwissenschaft*, 7. Jahrg., H. 1. (apr., 1925), pp. 117-146.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 118. (v. *infra*, cap. XII, *El Racionalismo Esquemático...*)

la forma sonata, expresada en el principio de la economía de pensamiento en provecho de la claridad de la forma, reprimiendo así el principio de la abundancia. Ante todo tenemos la reprise de la primera parte en el *Aria Da-Capo* con una resuelta influencia sobre la reprise de la primera parte de la forma sonata. El principio formal de tres partes va del *aria* a la *sinfonía*. Pero es posible que la influencia del *Aria Da-Capo* sobre la forma sonata vaya aún más allá.

B. Asaf'ev afirma que el perseverante trabajo sobre el medio vocal, hicieron de la voz un instrumento flexible y sensible, así también como el perfeccionamiento de las cuerdas frotadas, instrumentos de gran respiración. Como ejemplo de la concepción del material sonoro (vocal e instrumental), como condicionante del proceso de formación musical, B. Asaf'ev cita la obra de Paul Bekker, titulada: *Materiale Grundlagen de Musik*.⁵⁹

«El intento de P. Bekker de relacionar los tipos y caracteres fundamentales del pensamiento y expresión musical, y las divisiones fundamentales de estilo (polifonía y armonía) con la base material en el sentido de medio sonoro reproducido (la voz y el instrumento), se fundamenta sobre la mezcla de conceptos: en primer lugar los conceptos de materia y material; en segundo lugar, el de material de la música; y en tercer lugar, el medio material en el sentido apenas señalado. Me refiero a su folleto "Materiale Grundlagen de Musik" (Wien, sin fecha) [1926]. En éste sin embargo se dan las premisas correctas hacia el conocimiento de la forma, y precisamente que "Die Kunstbetrachtung fast aller ästhetisch produktiven Zeiten und Menschen drängt zur Aufstellung von Anthitesen" [Las ideas artísticas en casi todas las épocas y personas productivas de la estética, aspiran a la construcción de la antítesis] y la necesaria "Voraussetzung jeglicher Musikbetrachtung immer nur die klingende Musik nehmen. Musik ist nur möglich, indem sie klingt oder doch als Klingend vorgestellt wird" [premisa de cada idea musical es siempre y únicamente de la música que suena. La música sólo es posible cuando suena o cuando se imagina sonora]. Los adversarios de la estética

⁵⁹ BEKKER, P.: *Materiale Grundlagen der Musik*. Wien, 1926.

musical contemporánea aplican hacia ésta el concepto de “formalismo”, utilizando “die Bezeichnung “formalistisch” im ältern Sinne als tadelnde Herabsetzung, als Gegensatz zur Gehaltsästhetik” [la designación de “formalista” en su antiguo sentido, como reprobación y denigración del fenómeno artístico contrapuesto al concepto del contenido estético] (de los sensualistas — B. A.), cuando la tarea de la estética musical contemporánea es completamente otra situación, que es el establecimiento del proceso de formación dialéctico-dinámico.⁶⁰» [pp. 182-183, n.]

La forma fuera de la sonoridad no existe. Solamente en la unión sonora formada y descubierta en la sonoridad, en la entonación, la forma es posible. Más aún, es imposible pensar el concepto de “ritmo musical” como factor de la forma fuera de la entonación. El ritmo como factor sociológico juega un gran papel, y sobre todo a través de la relación con el gesto. Una colosal cantidad de música tiene sus raíces no solamente en la señalización (Stumpf), en la relación a distancia, sino en la relación a través del acento escuchado simultáneamente por todos los participantes del trabajo o el juego. B. Asaf'ev señala que Karl Bücher en su obra, *Arbeit und Rhythmus*,⁶¹ completamente deja pasar de largo en su obra al concepto de la entonación. La indiscutible relación de la entonación en el trabajo ritmado con el carácter de este trabajo y al contrario, se quedan sin demostrar debido a la separación del ritmo y el melos. En efecto, de un hecho de esfuerzo muscular ritmado no se obtiene ningún tono musical, ni una correlación de alturas, es decir, una melodía. Pero la necesidad de unión de los esfuerzos musculares que provoca la necesidad en el sonido, en el grito, en la llamada, es en la audición del gesto. Las condiciones del surgimiento de la notación mensural atestiguan que con el desarrollo de la polifonía, se liberó al ritmo musical de la rítmica poética que mediaba la longitud de los tonos en su complicada interrelación, llegando

⁶⁰ Boris Asaf'ev cita a Bekker en alemán. La traducción de las citas al ruso son de la edición de 1963, realizadas por E. Orlova. (Sobre Bekker v. *supra*, cap. I, p. 84, n. 124; y, cap. V, p. 305)

⁶¹ BUECHER, K.: *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig, Hertzels, 1896. (trad. rus. *Rabota i ritm*. M., Novaja Moskva, 1923) v. *infra*, cap. XII, *El origen de la Música*.

a ser el problema fundamental de la época. La repetición de longitudes iguales a través de un determinado intervalo de tiempo; la simetría de longitudes; la contraposición de pequeñas y grandes divisiones; la exactitud e inexactitud en la división de las longitudes, etc. Todos estos casos particulares se unieron en un único propósito, que fue el establecer un sistema firme de medida de las longitudes de la entonación. El ritmo en sentido amplio, es la utilización de cualquier alternación de elementos de la música, ritmo de acordes, cadencias, tonalidades, timbres, repeticiones del material idéntico etc. El ritmo como factor de la forma en sentido restringido, si no se abstrae de la sonoridad del objeto de medida, no es un factor cuantitativo, ni un medidor de longitudes. Los medidores son el metro y el compás. El ritmo es medido, lo que en el metro y en el compás se revela a sí como cantidad, es decir, un movimiento regular de materia que se cumple reiteradamente con intervalos idénticos entre actos de movimiento separados. Una de las expresiones de esta "identidad" en la música es el compás, pero solamente como una etapa que agrupa las longitudes, y no como la única muestra de la diversidad del proceso de formación de la naturaleza rítmica musical. El total de éstas nos da únicamente la cantidad de longitudes aisladas en su alternación, pero no determina la interacción de las longitudes de la obra en todo el complejo, tal cual es la pieza musical que se compone no simplemente de diferentes metros alternados. Solamente el estudio sobre la función de las longitudes, parecido al de las entonaciones o al de la función de los acordes, los tonos del modo etc., abre ante nosotros el verdadero papel del ritmo en el proceso de formación musical. B. Asaf'ev lo ejemplifica de la siguiente manera:

«Un ejemplo sencillo: el compás ternario como concepto abstracto es único, pero como función rítmica (y ritmo en la música — esto es ahora necesario agregar — se descubre en la interrelación de las longitudes acentuadas y no acentuadas, y en la coexistencia de los factores que mecanizan al movimiento, — de automatismo y de repetición — con los factores que los escogen y al mismo tiempo, se reafirman después de todo con el ritmo como movimiento regular y regularidad del movimiento, por ejemplo: la síncopa) se distingue en

la mazurca y en el vals, en la courante y en la sarabande, en el tempo rápido y el lento etc.» [pp. 184-185]

Todas las definiciones comunes del ritmo sufren de estatismo, porque llevan a un primer plano lo idéntico y lo repetitivo, y ratifican la inercia del ritmo y no al ritmo. En realidad en la música no existe lo idéntico sin la igualdad, no existe la simetría sin la asimetría, la regularidad de los acentos o de los tiempos sin la síncopa, lo par sin lo impar etc. El ritmo existe solamente en el mutuo condicionamiento de las contradicciones. De aquí han sido todos los intentos del formalismo musical, de llevar a toda la música infaliblemente hacia el bondadoso equilibrio de todos los elementos, y no hacia el ideal que siempre y por todas partes se desarrollaron sobre la realidad de la música, como un estado de equilibrio inestable. La forma como proceso de formación incluye en sí a los elementos ritmo-constructivos en contraposición a sus contrarios. De esta manera ni los periodos, ni las frases, ni los motivos etc., tienen ningún significado por sí mismos, como una especie de esquemas ideales hacia los cuales se lleve la música. Al contrario, éstos siempre son una consecuencia, un resultado, sacados del proceso de formación de la música. En este proceso de formación, los factores ritmo-constructivos no están aislados, sino se encuentran funcionalmente en el condicionamiento mutuo y en la contradicción. Por eso decimos por ejemplo, que la *marcha* es una forma de pieza compuesta de tres partes ($a + b + a$), cada una de las cuales también puede consistir de tres periodos, además el tercero es la repetición del primero y la tercera parte de la *marcha* repite a la primera, y la segunda se llama *trío*; esto significa que no hay nada que decir sobre la *marcha* como forma concreta, si no se señala sobre la rítmica específica de la *marcha* y del carácter específico de la entonación. Esto por sí mismo obliga a contraponer dialécticamente la entonación de *marcha* con ritmos de otros tipos de procesos de formación de la música; y entonces resulta que “la *marcha* con el *trío*” es sólo una de las etapas en la evolución de este tipo, y que el hecho no está en los periodos de 16 compases y demás.

El ritmo es un concepto dialéctico que comprende a los factores constructivos como unión superior de elementos del movimiento sonoro, en interacción con las tendencias contrapuestas que se forman. Un periodo “cuadrado” es un periodo completo en cuanto a su simetría y propiedades parecidas. Pero tomado fuera de la música, como una realidad en la cual el periodo cuadrado tiene su predeterminación únicamente como función en tales y cuales condiciones del proceso de formación, su alternación por sí misma no provoca nada, además de su impresión monótona. La música no puede ser buena sólo porque de ella se pueda extraer un bello esquema simétrico. Y al contrario, que un bello esquema pueda “producir una buena música”. Desde el punto de vista de la forma como proceso de formación, las construcciones asimétricas pueden ser regulares en la misma medida que las simétricas.

Así mismo es la situación con los factores entonativos de la forma. El melos, la armonía, y el timbre de todos los tipos de complejos sonoros vocales e instrumentales, determinan la forma como el proceso de formación en su condicionamiento mutuo. En diferentes épocas cualquiera de éstos avanzaba a un primer plano, y después nuevamente se subordinaba. Pero no hubo época en que la formación de la música no dependiera de las propiedades materiales del medio de materialización sonora.

Es evidente, nos dice Asaf'ev, que el tempo también es un factor de la forma, ya que ante un cambio repentino del tempo en la pieza, la música comienza a parecernos más alargada, y al contrario. Por ejemplo, la transformación de un allegro 4_4 en un allegro 2_2 alarga la pieza, porque se viola la correlación de las longitudes. El oído lo percibe como un acercamiento de las distancias entre los momentos ajenos unos a otros. Se forma una especie de vacío, y cualquier vacío funcional en la música provoca la impresión de fragmentación e interrumpe la percepción del proceso de formación musical. De aquí la molesta sensación como de pesadez. El allegro sonata, que usualmente es un allegro y no un movimiento lento, se revela en la relación orgánica de este tipo de formación con el tempo que se provoca en la sonata de correlación contrastante-temática, y se percibe como tal en los límites de determinadas

velocidades. O de lo contrario éstas se pulverizan.

Las categorías de las formas y tipos de procesos de formación de la música se condicionan por toda una serie de factores. Asaf'ev señala que entre estos se encuentra su posición en el espacio y entre el público. Es evidente que la música, llenando de sonidos este u otro espacio, influye no solamente con la fuerza del sonido y la agudeza de los timbres, sino también con los volúmenes correspondientes y la intensidad del proceso. Mientras la forma de hacer música no pasó a las grandes salas de conciertos, las sinfonías de tipo beethovenianas fueron impensables. Se puede afirmar que los límites de la sinfonía crecieron con el aumento de los espacios arquitectónicos por ésta alcanzados. De todo esto B. Asaf'ev obtiene una conclusión un tanto paradójica. La sinfonía europea es hija de los pequeños espacios, es decir, que proviene de la ampliación y desarrollo de las forma de hacer la música de cámara. La relación entre la música y su espacio por ésta ocupado no es solamente un fenómeno acústico. Una calle, una plaza, un parque en la ciudad o un bulevar, todos estos son formas específicas. Una marcha militar se puede interpretar al piano en un apartamento, pero su esfera original es la orquesta militar en la plaza, en la calles o en el parque.

La célebre marcha fúnebre de Gossec con el tam-tam, (*Marche lugubre* que se interpretó por primera vez el 26 de septiembre de 1790, en una ceremonia fúnebre en París) como casi todas las obras de los compositores de la época de la gran revolución, pudieron surgir solamente en la búsqueda de entonaciones que envolverían consigo el más amplio espacio de las plazas y excitarían a las masa de espectadores. B. Asaf'ev cita de la obra de Louis Dufrane. *Gossec, sa vie, ses œuvres* (París, 1927):

« "L'impression produite par la Marche lugubre fut énorme. Les harmonies déchirantes, coupées de silence et scandées par les tam-tams voilés glacèrent véritablement le public et 'répandirent dans l'âme une terreur religieuse'. Ainsi s'exprimait 'Le Moniteur'. Et 'Les Révolutions de Paris', renchérissant, écrivent : ' Ses notes, détachées l'une de l'autre, brisèrent le cœur, arrachèrent les entrailles' " [La impresión producida por la Marche lugubre fue enorme. Las armonías agonizantes, de silencios entrecortados y acentuados por los

tam-tams helaron verdaderamente al público y esparció dentro del alma un terror religioso. Así se expresó 'Le Moniteur'. Y 'Les Révolutions de Paris' reafirmando, escribe: ' Sus notas, separadas una de otra, partieron el corazón, y arrancaron las entrañas]. (Louis Dufrane. Gossec, sa vie, ses œuvres. París, 1927, p. 121). Y este no es el único hecho. La resolución parcial del problema de la música de masas, de plein air, que posee un poderoso influjo retórico, es el principal logro de la música solemne de la gran revolución. Los resultados se reflejan en las formas y los medios de realización de la música de Berlioz.» [p. 187, n.]

Por más de 50 años, el compositor holandés François-Joseph Gossec jugó un papel central en la vida musical de París. Bajo la influencia de Ph. Rameau, en 1751 llegó a ser violinista de la orquesta privada de A. J. Le Riche de La Pouplinière. En 1755 sucede a Stamitz como director de la orquesta hasta la muerte de La Pouplinière en 1762. En ese mismo año se hace director del teatro privado de Louis-Joseph de Bourbon, Prince de Condé Chantilly, en donde escribe sus tres óperas cómicas más exitosas. En este periodo compuso 12 sinfonías dedicadas al Prince de Condé. En 1769 Gossec funda el *Concert des Amateurs*, orquesta que rápidamente gana renombre como una de las mejores de Europa. El *Concert* era a la vez subvencionado por La Haye y el Baron d'Ogny, y por el público subscriptor. En esta orquesta, Gossec estrena sus 12 sinfonías. En 1773 con el *Concert des Amateurs*, Gossec estrena en Francia las sinfonías de Haydn. De 1780 a 1784 fue subdirector y director de la *Opéra de París*. Después de 1789 junto con Méhul y Catel, Gossec estuvo al frente de las actividades musicales durante la revolución. Renuncia a su cargo de director de la *Opéra* en 1789 y dirige junto con Bernard Sarette el *Corpus de Musique de la Garde Nationale*. Gossec contribuyó a crear la "música cívica", en el que las canciones, los coros, las marchas, y las sinfonías de vientos, fueron diseñados para interpretarse al aire libre, *au plein air* por fuerzas masivas, sirviendo a la voz del nuevo régimen. En el primer aniversario de la caída de *La Bastille*, fue interpretado su *Te Deum* en la *Fête de la Fédération* por 1000 coristas y una gran orquesta. En 1790 se interpreta su *Marche lugubre*, descrita en la obra de Dufrane. Más tarde la *Marche lugubre*

será interpretada en la ceremonia del traslado de los restos de Voltaire y Rousseau al *Panteón*.⁶²

Y al contrario, continúa Asaf'ev, el ceñimiento de la música a estrechos espacios en la forma de la pieza lírica, calculada para un pequeño círculo de amigos y para el recogimiento espiritual, es la época de las piezas de Schubert en Europa. Sus piezas se distribuyeron lentamente, y no por que los vieneses fuesen frívolos, sino porque las acostumbradas formas de hacer música de entonces: el salón aristocrático, el teatro, la sala de conciertos, el jardín y las plazas, no correspondían con las discretas proporciones de la lírica íntima. El medio que lo provocó no era aún lo suficientemente amplio y fuerte para regir el gusto, como llegó a ser hasta después de la muerte de Schubert. La aparición de los primeros cuadernos de las *Canciones sin palabras* de Mendelssohn, al principio de los años treinta del siglo XIX, fue una reacción de los gustos de la lírica contemplativa de Schubert, hacia las agitadas emociones efímeras; esta es la música para un nuevo tipo de salón, la sala de estar de un cómodo apartamento burgués, y no en el salón de palacio.

La música de concierto sinfónica y la de cámara; la música de salón y del hogar; el género de la música *au plein air* de las calles, plazas, parques, bulevares y cafés; la música de festejos suntuosos, y grandiosas procesiones etc., todas exigen diferentes tipos de formación, ya que la diferencia en los volúmenes y propiedades del espacio llenado de sonidos, de espacios cerrados o *au plein air*, influye no solamente sobre las maneras de la producción del sonido, sino también sobre las correlaciones sonoras.

Para concluir esta obra, Boris Asaf'ev realiza una clasificación de los tipos más importantes de procesos de formación que se han cristalizado en el desarrollo de la música europea, que se dividen de acuerdo a su construcción en dos grandes grupos: construcciones cíclicas y construcciones cerradas.

⁶² Cfr. BROOK, B., et al: «Gossec, François-Joseph» Grove.

I. Construcciones cíclicas

1. Las suites, que son contraposiciones de piezas dancísticas contrastantes completadas con piezas lírico-contemplativas (*arias*) en un plano descriptivo de características, de retratos, de estados de ánimo sonoros o intelectual-sinfónico, por ejemplo, los preludios de las suites inglesas de Bach.

2. Las sonatas, sinfonías, conciertos etc., que son contraposiciones de movimientos contrastantes, cada uno de los cuales es una construcción cerrada. El allegro sonata-sinfónico, el *adagio*, el *andante*, o un movimiento aún más movido como el *scherzo* o la danza en tempo rápido, y el rondo común o de tipo sonata-sinfónico. Este conjunto al mismo tiempo sirve a la aparición de la idea de la sonata o la sinfonía como unidad, que se destaca en lo común del material temático de todas las partes o en la formación de algún *leitmotif*, a través de todos los movimientos.

3. Las variaciones, que son desde la simple alternación de episodios del tema diversamente ornamentado, hasta la transformación compleja de los temas, con la distinción de las nuevas formaciones contrastantes y la introducción de métodos del desarrollo sinfónico.

4. Las formas de construcción cíclica diversa, condicionadas por el libreto operístico de diferentes tipos de programa o de textos poéticos personificados.

Todos estos tipos de procesos de formación se relacionan al interior de sí mismos, a través de la interacción de los principios de contraste y similitud. De la superación del último principio surgen las variaciones, y se desarrollan en un constante acercamiento hacia el máximo contraste entre el punto de partida y el punto de llegada. El ciclo sonata-sinfónico se basa sobre la superación del principio dramático de contrastes, pero cada uno de éstos aspira en la conclusión de su proceso de formación a ser una unidad, a expresar su propia idea fundamental. Los ciclos de la suite ocupan un puesto intermedio en la relación dada.

II. Construcciones cerradas

1. Construcciones cerradas con exactas divisiones en partes. Cesuras.

a) De construcción de similitud de una sola parte de complejo idéntico.

Formas típicas: el cuplé, la pieza en estrofas sin refranes.

b) De dos partes que son de contraposición de dos complejos, en mayor o menor medida contrastantes, de piezas con refranes repetitivos, con respuestas.

c) De tres partes que es el más empleado y versátil tipo de contraposición de fórmula $a + b + a$. Cada una de las secciones permite la ampliación en uno u otro grado de relación. Por ejemplo la primera sección (a) generalmente representa un complejo de dos partes, la primera parte en la cual se expone el tema, y en la segunda su desarrollo en diferentes desviaciones tonales con un firme complejo de cadencia al final, que establece la estructura fundamental. La parte central es un trío de tres partes con repetición de la primera parte. La tercera parte es la repetición de la primera. En Beethoven a este orden se le agrega la coda como síntesis de los elementos del trío y de los fundamentales. La coda aparece en el *Scherzo* de la Tercera sinfonía como ampliación sobre la cadencia en *basso ostinato*; en la Quinta sinfonía el *Scherzo* pasa al final y se entreteje con éste; en la Sexta pasa a la representación sonora (contraposición de escenas apacibles y de tempestad); en la Séptima la breve coda *Scherzo* suena como eco de la idea principal sobre el trío; en el *Scherzo* de la Novena es una coda más sintética. Entonces surge una nueva fórmula de proceso de formación: $a + b + a + b$, representando así la cadena de alternaciones periódicas, y en esencia, un desarrollo de construcción de dos partes.

2. Construcciones cerradas de enlace, pero preservando las cesuras parciales:

a) De cadena periódica de alternaciones o contraposición de complejos que se puede considerar de forma rondo. Desde las más simple pieza transformada de coral-cuplé "circular" hasta el rondo de tipo sonata, en donde el refrán melódico alrededor del cual se agrupa y al cual regresa el movimiento, se convierte en el tema. Gracias a este tema central entre los

episodios del refrán, el rondo se transforma en la “arena” del desarrollo temático. En el movimiento de tipo rondo es valiosa la idea del círculo, de la formación circular “regresiva” de un único pensamiento. La diferencia entre el rondo simple y el rondo sonata es que en el primero, la melodía (el refrán) fundamental no subordina a los episodios temáticos. Todos los movimientos tienen un carácter más melódico y lírico-épico, con un resuelto predominio de contraposiciones alrededor del refrán sobre las uniones temáticas y sobre las contraposiciones de los temas y episodios, como esto sucede en el rondo de tipo sonata. El rondo de tipo cuplé es más difuso que el rondo con desarrollo temático. Si comparamos al rondo primitivo (piezas corales) de la edad media con el rondo sinfónico beethoveniano y de los clásicos, y el rondo de sinfonías posteriores, entonces en el primero completamente domina el refrán como eje fundamental; el refrán tímidamente se separa a un lado y toma otra dirección, pero pronto regresa al punto de origen.

B. Asaf'ev afirma que las formas del rondo, debieron haber llegado en su evolución naturalmente al desarrollo temático; de melodía-episodio, que aumentando en número y no siendo relacionado temáticamente con el refrán, lo absorberían, y el rondo se transformaría en una abigarrada cadena de contraposiciones con el regreso periódico del refrán. El principio unificador de este tipo no permite la salida del círculo, que tonalmente agrupa alrededor de la melodía principal. Boris Asaf'ev cita dos ejemplos dos rondo(s) de dos sonatas para piano, ambas en *B-dur* de Mozart.

«Para asimilar el proceso de formación del rondo y su constante oscilación entre las contraposiciones disociadas del refrán y de los episodios con exactas “cesuras” de cadencia, y entre las contraposiciones de enlace con el paso al desarrollo temático, es suficiente con comparar al menos dos rondo de las sonatas para piano en *B-dur* de Mozart. Este es el tema del primer rondo:



y el segundo:



[p. 190]

b) Sobre el allegro sonata-sinfónico como un tipo de construcción cerrada no es necesario aquí repetirlo.

3. Construcciones cerradas con completa unidad de las secciones y en gran parte con movimiento ininterrumpido y regular.

a) Formas sobre la base del *cantus firmus*, que son formas relacionadas con el bajo ostinato, la *passacaglia* y la *chacona*, es decir, sobre una base idéntica.

b) Formas condicionadas por el traslado y crecimiento del material similar (del ostinato): la imitación, el canon, la fuga. Dentro de estos tipos se dispone de una diversidad de sus variantes, por ejemplo las *ricercare*, algunos tipos de preludios, la *razrobotka* de corales etc.

Una de las diferencias esenciales del proceso de formación entre la fuga y el allegro sonata, señala Asaf'ev, consiste en que todos los momentos de transición y de carácter de paso (los interludios en las fugas, la *razrobotka* y los así llamados puentes o partes de enlace en las sonatas y en las sinfonías) en el proceso de formación imitativo-canónico, tienen un carácter pasivo. El movimiento es generalmente con secuencias, escalonado, mientras que en el proceso de formación sonata-sinfónico, todos estos momentos adquieren con el desarrollo de la sonata, un brillante carácter expresivo dinámico y actual.

c) Formas de movimiento indivisible monotemático, que representa una construcción desarrollada en una sola parte de carácter dinámico. El punto de partida es entonativamente exacto, como el sujeto de la fuga, complejo sonoro que sirve en éstos de impulso o de arranque con tal fuerza, que determina consigo a todo el proceso de formación. Éste permanece tras el impulso regular y lógicamente construido. Todos los elementos están acoplados unos a otros, como engranes de un mecanismo de reloj.

Boris Asaf'ev cita como ejemplos el *Wohltemperiertes Klavier* de Bach y los preludios de Chopin, Scriabin y Debussy.

«Los mejores modelos de este tipo de proceso de formación, son los preludios de la primera parte del *Wohltemperiertes Klavier* de Bach [...] además de los preludios de Bach, se tienen los grandiosos modelos “dinámicos y de un sólo movimiento” de los 24 preludios de Chopin, comenzando desde el primero. Pero más adelante, en la medida en que el preludio perdió su propiedad

dinámica, éste se transformó en una “preludización modulante” cada vez más “porosa”. La “representación sonora de estados de ánimo”, y el “boceto de arrebatos emocionales” estimularon desmedidamente la consonancia “apetitiva”, pero a cuenta de la dinámica en la composición. Así son muchos de los preludios de Scriabin. Al contrario, los preludios impresionistas de Debussy engañan con su “ilusión” y exquisitez musical: su esqueleto es firme, la concepción se unifica generalmente por un canto eje (o complejo de éstos), pero la música más rápidamente “se vierte” deslumbrante o delicada, que crece y se excita. Esta creación intelectualmente fuerte del compositor es muy rica, pero de una cultura cansada» [pp. 192-193]

d) De las formas de movimiento unido poli-temático pero representándose a sí como un ciclo sonata-sinfónico estrecho, concentrado con distinción más o menos clara de las secciones-fases. Así es la introducción en *Die Meistersinger* de Wagner. Muchos poemas sinfónicos de Liszt, R. Strauss, Čajkovskij y otros. Algunas de las sonatas de una sola parte como la sonata de Liszt, son de forma de movimiento unido. Pero no todas son ciclos concentrados, porque no siempre la falta de descansos entre las partes del ciclo lo convierte en una unidad polifacética, parecida a la introducción citada de *Die Meistersinger* de Wagner o la Sonata de Liszt.

B. Asaf'ev afirma que no pocas veces incluso, las formas de la sonata y la sinfonía que son llevadas a la serie ininterrumpida de secciones permanecen separadas. La solución del problema de la forma de “ciclo unido” depende de muchas causas. En primer lugar de las transformaciones orgánicas de los elementos *ostinato* o ejes de complejos de similitud rítmicos, melódicos, armónicos. Pero tales transformaciones son difíciles, e incluso a veces en Liszt, el maestro de la metamorfosis temática, el tema se pone una máscara ajena y no se transforma. A esta sección y a la de construcciones cerradas de tipo de enlace, pero conservando las cesuras, era necesario traer las formas vocales del *aria da capo*. Con esto se relacionan la toccata y todos los tipos de allegro sonata-sinfónico como overturas etc., en las cuales el proceso de formación alcanza la unidad, pero se revela en polisémicas contraposiciones temáticas.

En conclusión, Boris Asaf'ev enumera aquellos factores dinámicos y fuerzas activas, en las diversas y polifacéticas revelaciones de las cuales se constituye el proceso de formación de la música. Los tipos enumerados de formación y cristalización de formas comprendidos como unidad son:

1. El principio de similitud y el principio de contraste en su mutuo condicionamiento dieron la posibilidad de ampliación de los límites del movimiento musical y expresaron su esencia dinámica;
2. Los diferentes grados de contraste, desde la simple contraposición o alternación de los complejos sonoros, hasta los contrastes temáticos que forman los diferentes tipos de contraposición de los elementos de la música y, consecuentemente, de los diferentes medios de avance;
3. La similitud se descubre en las repeticiones, en las variantes y en la ornamentación de los complejos sonoros idénticos; en la constancia de formación del complejo sonoro tomado como el punto de partida; en la repetición obstinada de la base, sobre la cual sucede el proceso de formación; la absoluta similitud del movimiento que sirve para el reforzamiento en la conciencia de ésta o aquella fase del movimiento;
4. Las formaciones de similitud y de contraste se revelan en la factura lineal y multilínea y en la contraposición de armonías-timbre; la linealidad se puede ver no solamente en la monodia, sino en el movimiento paralelo de intervalos; la monodia con acompañamiento y en general la música homofónica, esencialmente resulta de la formación de dos líneas, la melodía y el bajo. La completa dependencia de la melodía del fundamento armónico lo hace un proceso de formación lineal. Proceso completado con los complejos armónicos descubiertos;
5. El condicionamiento mutuo y la interacción de las horizontales y verticales, determinan la factura musical del proceso de formación en relación al valor y el ritmo.

CAPÍTULO VIII

LA REVOLUCIÓN CULTURAL

La cuestión de la *intelligencija*

Uno de los problemas centrales que se plantean en nuestra investigación, es el papel que jugó la *intelligencija* rusa en la construcción de la nueva sociedad socialista de la Unión Soviética. No sólo en su parte técnica, sino más aún en el trabajo de los artistas, y específicamente en la obra de B. V. Asaf'ev. La controversia sobre la interrelación de la intelectualidad y la clase obrera se remonta al movimiento revolucionario de los partidos de la Social Democracia en Europa, en el umbral del siglo XX. Su discusión se centraba sobre el papel tutelar de la intelectualidad social demócrata en el movimiento de los trabajadores, que deseaba constituirse en la dirección esta clase obrera. Uno de los más activos revolucionarios de la social democracia rusa fue Aleksandr Bogdanov, fundador y líder de la facción prerrevolucionaria *Vperëd* [Adelante] del partido social demócrata laboral ruso. De esta facción formarían parte A. Lunačarskij y M. Gor'kij. Después de la revolución, Bogdanov fue el teórico del movimiento obrero autónomo llamado *Proletkul't* [cultura proletaria], que se manifestaría en contra de la *intelligencija* organizativa (la burocracia) posrevolucionaria. Al parecer existen dos interpretaciones sobre las ideas de Bogdanov en cuanto al papel de la intelectualidad burguesa en el movimiento obrero. La primera de estas interpretaciones, ve a Bogdanov como al amigo de esta "nueva clase obrera intelectual", mientras que la segunda posición lo identifica como su enemigo.¹

¹ Cfr. WALICKI, A.: «Alexander Bogdanov and the Problem of the Socialist Intelligentsia» *Russian Review*, Vol. 49, № 3, Special Issue (Jul. 1990), pp. 293-304.

La primera de estas dos interpretaciones afirma que A. Bogdanov creía en el papel misionario de los intelectuales de la social democracia, y que esto implicaba el reclamo de un estatus privilegiado para aquellos intelectuales en el movimiento obrero.²

Para los teóricos de la Segunda Internacional Socialista (Kautskij; Plechanov etc.), la conciencia de clase se basaba en la teoría científica de las leyes objetivas del desarrollo social, y es por eso que el papel de los intelectuales en el movimiento obrero era la formación del proletariado en el “socialismo científico”, para así evitar las ideas utópicas en los trabajadores y prevenir las acciones prematuras y espontáneas.

Para V. I. Lenin, educar la conciencia proletaria significaba la conciencia revolucionaria concentrada en su objetivo último, la revolución, y subordinada a una organización disciplinada. La conciencia revolucionaria era la vanguardia, compuesta de profesionales revolucionarios organizados jerárquicamente bajo un mando autoritario que era el partido. V. I. Lenin contraponía al principio cognoscitivo de la “verdad objetiva” del marxismo, el de la lucha de clases. Las diferencias eran evidentes. Existía así un marcado contraste entre los revolucionarios profesionales, cuyo objetivo era ante todo arrancar el poder político, y por otra parte la elite social demócrata de la intelectualidad, guardianes del carácter científico del socialismo y cuyo objetivo primordial era evitar el peligro del voluntarismo revolucionario del proletariado, a través del entendimiento de las condiciones objetivas del desarrollo social. El elemento común entre estas dos posiciones era el rechazo en la confianza sobre la “espontaneidad” del movimiento obrero, o en otras palabras, la necesaria elevación de su “profesionalismo”.

Los “marxistas ortodoxos” interpretaban al marxismo como una ciencia positivista, enfatizando su aspecto objetivo; el conocimiento objetivo; los factores objetivos; y las leyes objetivas del desarrollo social. V. Lenin oponía

² Cfr. MAROT, J.: «Alexander Bogdanov, Vpered, and the Role of the Intellectual in the Workers' Movement» *Russian Review*, Vol. 49, № 3, Special Issue on Alexander Bogdanov. (Jul. 1990), pp. 241-264.

a la ciencia el espíritu del “partidismo” (*partiinnost'*), y resaltaba los factores subjetivos como la conciencia de clase militante, el activismo, la disciplina y la organización. La teoría leninista del partido fue un producto de las peculiares condiciones sociales rusas, muy diferentes de las condiciones de Europa. Sus profesionales revolucionarios no tenían nada en común con los intelectuales burgueses. La misma actitud de Lenin hacia la *intelligenciija* era de suspicacia y desconfianza, y el mismo término “intelligenciija”, tenía para él una connotación peyorativa, calificando a la intelectualidad como los «...“lacayos del capital”, quienes se representaban a sí mismos como el cerebro de la nación»³

La posición de Aleksandr Bogdanov sobre el papel de los intelectuales en el movimiento obrero, no era ni social demócrata ni leninista. Esto se explica en el contexto de su “empiromonismo”,⁴ y su sociología del conocimiento,⁵ que crítica el concepto de la “verdad objetiva” y su correspondiente noción de la existencia objetiva del mundo independiente del sujeto. Para Bogdanov, la existencia del mundo conocido por nosotros es el producto de la práctica humana colectiva. El conocimiento deriva de la praxis, de la práctica productiva, de la interacción del hombre con la naturaleza y con él mismo en el proceso del trabajo, o en la experiencia de la lucha de clases. Esto muestra que el conocimiento es siempre relativo, socialmente determinado y orientado en la práctica. En su opinión no había nada de objetivo en las llamadas “leyes objetivas del desarrollo” (F. Engels).

La noción favorita de la “necesidad” del marxismo, era para A. Bogdanov una mera expresión del estado colectivo de la conciencia. En su defensa del concepto de “verdad absoluta”, V. I. Lenin hace una crítica devastadora a Bogdanov y sus camaradas de *Vperëd*, calificándolos de idealistas *machavistas*

³ ULAM, A.: *The Bolsheviks*. New York: Collier Books, 1965, p. 213. Citado en: WALICKI, A. op. cit. p. 296.

⁴ BOGDANOV, A.: *Empiriomonizm*. Spb. 1905/2ª ed. Moskva, Respublika, 2003.

⁵ *Ídem*. *Nauka ob obšestvennom soznanii*. M., 1914.

y neokantianos,⁶ en su obra de 1909 titulada: *Materialismo y empiriocriticismo*.⁷

Pero Bogdanov era mucho más que un simple seguidor de E. Mach. De acuerdo con Bogdanov, todas las ideas, las ideologías, y los mitos, son maneras mentales de organizar la experiencia. Las mismas sensaciones recibidas del mundo exterior la mente las organiza, es decir organiza la experiencia. En la sociedad capitalista, el “yo” individual es un fetiche, un organizador de la experiencia de acuerdo a la sociedad dividida en dos clases

⁶ El término se refiere a Ernst Mach (1838-1916) — filósofo, físico y fisiólogo austriaco, nacido en Turas (Moravia). Fue profesor de física en Graz y Praha, más tarde, de filosofía en Viena. Muere en Munich en 1916. En sus investigaciones de los problemas físicos negó la concepción del espacio, el tiempo y el movimiento absoluto de la mecánica clásica. Afirmaba que el movimiento de los cuerpos sólo podría ser determinado en relación al de otros cuerpos (principio de relatividad de Mach) A. Einstein lo consideró su predecesor en la formulación de la teoría de la relatividad. Su obra epistemológica influyó mucho, y en especial sobre los convencionalistas y sobre los neo-positivistas. Lenin le atacó con energía en su obra *Materialismo y empiriocriticismo: notas críticas sobre una filosofía reaccionaria* (1908, publicada en 1909). En esta obra Lenin caracteriza a la filosofía de Mach como «...la doctrina de las cosas consideradas como conjunto de sensaciones, es un idealismo subjetivo, una mera reiteración de la doctrina de Berkeley.» El *empiriocriticismo* (crítica de la experiencia) fue un término acuñado por R. Avenarius, que indica la noción de una filosofía que trata de «alcanzar una posición entre las partes». En este sentido, el empiriocriticismo quiere proponer un retorno a aquella experiencia que precede a la distinción entre lo físico y lo psíquico, y que no puede ser interpretada de un modo idealista o materialista. Cfr. REALE, G.: «El Empiriocriticismo de Richard Avenarius y Ernst Mach» en: *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico*. t. III, Barcelona, Herder, 1995, pp. 359-370; ABBAGNANO, N.: «Empiriocriticismo» en: *Diccionario de filosofía*, op. cit.; SADOVSKIJ, V., ed.: «Primečanija» en: BOGDANOV, A.: *Empiriomonizm*. 2ª. ed. M. Respublika, 2003, pp. 377-78

⁷ LENIN, V. I.: *Materializm i empiriokriticizm*. M., 1909. Obra epistemológica en la que Lenin hace una crítica de la filosofía de Ernst Mach, calificándola como una simple repetición de la filosofía de G. Berkeley, quien en 1710 escribe su obra *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*. (trad. cast. Gredos, Madrid, 1982). En ésta, Berkeley afirma que las sensaciones son las cosas mismas, la realidad así se reduce a una *collections of ideas*, llegando así al solipsismo, es decir, a la negación de la realidad independiente de la conciencia. El objetivo final de Lenin era criticar las ideas de su rival teórico, A. Bogdanov y su facción: Bazarov; Lunačarskij; Berman; Helfond; Juškevič; y Surov, a quienes calificaba de “Machavistas”. Éstos en 1908 habían publicado la colección de artículos *Očerki po filosofii marxism'a*, en la que se expone la crítica del empirismo y el rechazo al concepto de la “verdad absoluta”. Esta obra fue el detonante de la crítica de Lenin. Cfr. LENIN, V. I.: *Materializm y Empiriokriticizm*. M. OGIZ, 1948 (trad. cast. *Obras completas*, 40 vols. Madrid, Akal, 1974-78).

hostiles — la burguesía y el proletariado. En la sociedad socialista el “yo” existirá solamente como parte de un todo, envolviendo desde el individualismo hasta el hombre colectivo. La sociedad socialista pensará en términos monísticos, contemplando el universo único de la mente, la materia, la energía, y la experiencia de la cual el “yo” es una parte integral y no un segmento separado. La sociedad burguesa piensa en términos dualistas (espíritu y materia, mente y cuerpo, yo y los otros) fundamentado en el dualismo de la lucha de clases. Este dualismo refleja la naturaleza autoritaria del capitalismo.⁸

A. Bogdanov muestra que el marxismo de V. Lenin está basado en esta estructura de pensamiento autoritario, característico del precapitalismo y similar a la del clero. Su intolerancia fanática, su creencia en la absoluta “corrección” de sus puntos de vista y, consecuentemente, su arrogancia que clama la imposición de sus puntos de vista a las masas. A. Bogdanov veía en el autoritarismo de Lenin una peligrosa reliquia del pasado.⁹

Como marxista ortodoxo, Lenin estaba obviamente en desacuerdo con la idea de que el mundo material podía existir sólo en la sensación y experiencia humana, y que el conocimiento del mundo consiste sólo de hipótesis elaboradas o mitos convenientes. Pero Bogdanov enfatiza el argumento de Mach, de que el “yo” también existe sólo como una hipótesis. Para Mach el “yo” era un complejo de memorias, estados de ánimo, y sentimientos unidos en un particular cuerpo que existe solamente así como éste es percibido y experimentado por otros.

«...las percepciones, así como las representaciones, la voluntad, los sentimientos, en una palabra, todo el mundo interior y exterior, está

⁸ Cfr. BOGDANOV, A.: *Novy mir. Stat'i (1904-1905)* M. 1905/ 3-e izd. M., 1920; *Iz psichologii obščestva*. Spb. 1906; «Strana idolov i filosofija marksizma» en: *Očerki po filosofii marksizma*. Spb. 1908, pp. 215-42. Citados en: WILLIAMS, R.: «Collective Immortality: The Syndicalist Origins of Proletarian Culture, 1905-1910» *Slavic Review*, Vol. 39, № 3. (Sep., 1980) p. 391.

⁹ Cfr. BOGDANOV, A.: «Vera i nauka» en: *Padenie velikogo fetišizma*. Moskva, 1910. pp. 145-223. Citado en: WALICKI, A. op. cit. p. 300.

compuesto de un corto número de elementos homogéneos que forman un tejido muy sólido. A estos elementos se les llama generalmente sensaciones»¹⁰
De este complejo de elementos surge el “yo”, para después interactuar a través de éstos con otros sujetos. «De las sensaciones nace el sujeto, el cual luego reacciona contra las sensaciones. »¹¹

Bogdanov creía que «la primera y básica característica del análisis de la experiencia de Mach, es el criticismo destructivo de la idea individualista, de que la experiencia pertenece a el mismo sujeto o “yo”». ¹² Pero si la experiencia es colectiva y el “yo” es una mera hipótesis, entonces el “yo” nunca puede realmente morir, éste sólo puede continuar transformándose en la experiencia. Esta importante característica del “yo”, más que en la verdad absoluta o en la sensación de la materia, se encuentra en la base del colectivismo. El “yo” y la inmortalidad personal fueron útiles a la ficción individualista burguesa, para ser reemplazada por otra ficción aún más útil, colectivista y socialista. Para Lenin el mundo consistía de materialistas e idealistas, de verdad e ilusión. Para Bogdanov el mundo era sólo un mito útil, organizado al rededor de la experiencia colectiva.¹³

A primera vista, el pensamiento de Bogdanov parece derivar de la larga tradición del escepticismo y racionalismo occidental, comenzando desde la Ilustración hasta los sistemas de la ciencia sociales del siglo XIX: el positivismo, el marxismo, el darwinismo, y el monismo. De hecho la obra filosófica Bogdanov (el empiriocriticismo; empiriomonismo; tectología; y ciencias organizativas) en gran parte se debe no sólo a Feuerbach y K. Marx, sino también al positivismo de A. Comte, al empiriocriticismo de E. Mach y R. Avenarius, al energitismo de W. Ostwald, y al monismo de E. Haeckel.¹⁴

¹⁰ MACH, E.: *Análisis de las sensaciones*. Daniel Jorro, Madrid, 1925, p. 20

¹¹ *Ibíd.*, p. 24

¹² BOGDANOV, A.: *Priključenija odnoj filozofskoj škole*. p. 38. Citado en: WILLIAMS, R. p. 392 (v. n. siguiente)

¹³ Cfr. WILLIAMS, R.: «Collective Immortality: The Syndicalist Origins of Proletarian Culture, 1905-1910» *Slavic Review*, Vol. 39, Nº 3. (Sep., 1980), p. 392.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 391.

Para Bogdanov, una de las principales tareas del proletariado era la abolición final del dualismo autoritario entre espíritu y materia. Esto aunado por supuesto a la abolición de la *intelligentcija* como estrato separado y exclusivo de los propietarios del “capital intelectual”, o productores de ideas. Por eso Bogdanov se habría opuesto a toda concepción sobre el papel conductor de la *intelligencija* en el movimiento obrero. A. Bogdanov creía que la clase trabajadora desarrollaría una nueva conciencia, en la cual la especie humana se liberaría de la esclavitud personal autoritaria y del fetichismo impersonal. Esta utópica creencia en la creatividad de la clase obrera, combinada con su rechazo al cientificismo social demócrata y a la vanguardia proletaria leninista, fue el aspecto distintivo de su “colectivismo”.

Sin embargo Bogdanov no mostró hostilidad a la *intelligencija* ni proclamó su eliminación del movimiento obrero. Por el contrario, conociendo la falta de disciplina intelectual de los trabajadores, los intelectuales podrían ayudarlos en expresar su visión de clase sin distorsionar el contexto. Pero el proletariado debería de dirigir y no ser sustituido por la *intelligencija* técnica (burocracia). En cuanto a las perspectivas pedagógicas, no hay duda de que Bogdanov no creía en el total y automático desarrollo de la conciencia, y por eso puso énfasis en la necesidad de la actividad pedagógica. Bogdanov concebía la pedagogía como una mayéutica que ayudara a la clase trabajadora a su desarrollo cultural, y no como una conciencia impuesta desde afuera. La noción de la conciencia introducida desde fuera, como un satisfactor del dualismo autoritario, era profundamente ajena a la filosofía de Bogdanov. Para él era necesaria la educación de la clase trabajadora, elevándose al nivel de conciencia adecuado que le permitiera producir su propia cultura, y comenzar por lo tanto su hegemonía de clase en la sociedad. Como teórico del papel de la *intelligencija* en la educación del proletariado, Bogdanov no era ni leninista ni social demócrata. Rechazó la noción del socialismo científico como cuerpo objetivo del conocimiento, el cual podía ser impuesto al movimiento obrero. Por eso no podía ver a los intelectuales como a la nueva clase dirigente. Sin embargo para la transformación de la

conciencia del proletariado en una nueva visión del mundo, desde su punto de vista, debería ser hecha con la ayuda de filósofos profesionales, teóricos sociales e historiadores. Pero esta concesión a los intelectuales no tenía nada en común con el deseo de perpetuar su papel tutelar, su “dictadura pedagógica” sobre los trabajadores. Al contrario, el objetivo final de su colectivismo era abolir el “dualismo autoritario entre espíritu y materia”, y poner fin a la existencia de una *intelligencijska* como estrato autónomo.¹⁵

Proletkul't

Aleksandr Bogdanov fue sin duda uno de los teóricos más críticos de la cultura proletaria. Siendo un estudiante de medicina, Bogdanov (seudónimo de Malinovskij) se inicia como miembro del partido de la social democracia, conduciendo un círculo propagandístico entre los trabajadores.¹⁶

En 1897 Bogdanov publica un tratado de economía política que fue bien recibido por Lenin y muchos otros social demócratas.¹⁷ En 1904 emigra a Suiza donde se une a Lenin, siendo la segunda figura más prominente de la pequeña facción *Bol'shevik*. Después de la revolución de 1905, Bogdanov se distancia de Lenin, votando en contra de la participación de la social democracia en la Tercera Duma (el parlamento ruso).

En 1908 junto con Lunačarskij, Pokrovskij, y Gor'kij, A. Bogdanov forma una facción independiente llamada *Vperëd*. Junto con Gor'kij, Bogdanov organiza una escuela especial para trabajadores rusos en Italia. En Capri (1909), y en Bologna (1910). Así surge el concepto de “cultura proletaria” como parte del programa de *Vperëd*.¹⁸

¹⁵ Cfr. BIGGART, J.: «Alexander Bogdanov and the Theory of a “New Class”» *The Russian Review*, Vol. 49, 1990, pp. 256-82; WALICKI, A. op. cit.; MAROT, J. op. cit.

¹⁶ Cfr. ANDREEV, A./Maslin, M: «A. A. Bogdanov kak filosof i social'nyj myslitel'» en: BOGDANOV, A.: *Empiriomonizm*. op. cit., pp. 366-375.

¹⁷ BOGDANOV, A.: *Kratkij kurs ekonomičeskoj nauki*. M., 1897/ 9-e izd. 1906.

¹⁸ Cfr. MC CLELLAND, J.: «Utopianism versus Revolutionary Heroism in Bolshevik Policy: The Proletarian Culture Debate» *Slavic Review*, 39. № 3 (1980), pp. 403-425.

En 1917, a diferencia de muchos otros miembros de la facción *Vperëd* que se unieron al Bol'shevizm, A. Bogdanov permaneció apartado. Después de la revolución restringió sus actividades a propósitos meramente científicos y culturales. Llegó a ser miembro de la naciente Academia de Ciencias y una figura importante detrás de la organización conocida como *Proletkul't*, la cual estaba dedicada a promover y desarrollar la cultura del proletariado. Para A. Bogdanov, como ya hemos visto, el proletariado tenía que crear y desarrollar su propia cultura antes de que pudiera conquistar el poder político.¹⁹ Esta fue sin duda la conclusión que eventualmente le permitió a Bogdanov recibir sin entusiasmo la toma del poder por los *Bol'sheviki* en 1917, y su escepticismo sobre la irreal expectación concerniente a la velocidad con que el socialismo podía ser implementado. Así, Bogdanov llega a la conclusión de que las tareas culturales deben ser prioritarias no sólo sobre el desarrollo económico, sino también sobre la revolución política. Sin embargo, esta nueva moderación en el pensamiento de Bogdanov no fue compartida por algunos colegas del *Proletkul't*, provocando sólo el incremento de las críticas de Lenin a Bogdanov, en una nueva edición de su obra *Materializm i empiriokriticizm* en 1920.²⁰

No obstante, A. V. Lunačarskij (hasta 1920) y otros miembros del *Proletkul't*, mantuvieron la idea de que bajo las condiciones posteriores a 1917, las esferas de la política, la economía, y la cultura deberían ser autónomas, y el *Proletkul't*, como brazo cultural-creativo del proletariado, debía permanecer completamente independiente del aparato estatal. La razón de esto es que el gobierno tendría la necesidad de pactar alianzas políticas con otras clases, tales como el campesinado y la pequeña burguesía, y esto naturalmente no constituía la dictadura del proletariado pura, y consecuentemente, no

(Mc Clelland cita del programa *Vperëd* en: *Sovremennoe položenie i zadači partii: Platforma vyrabotannaja gruppov bol'shevikov*. Paris, 1910).

¹⁹ BOGDANOV, A.: *O proletraskoj kul'ture, 1904-1924* (M — L, 1924), p. 208.

²⁰ LENIN, V.: «Predislovie ko vtoromu izdaniju» en: *Materializm i empiriokriticizm*. Moskva, Gos. Izd. Političeskoj literatury, 1948, p. 5.

permitía controlar la creación de la cultura proletaria.²¹

A. Bogdanov veía a la ciencia como «la experiencia colectiva organizada del ser humano, que sirve como herramienta para la organización de la vida de la sociedad»²² En la sociedad, la experiencia organizada es diferenciada de acuerdo a la clase social, y es una herramienta para el dominio de una clase sobre otra. Pero esto no significa que la ciencia depende meramente del interés de una clase social dada; ni tampoco que las ciencias sociales tienen una “clase” de contenido superior al de las ciencias naturales y exactas. Pero aún las ciencias exactas, son en su esencia de clase (*klasovoj*), y su naturaleza de clase se expresa en el origen de sus métodos, más bien que en sus contenidos o resultados experimentales.

Así como la burguesía ha desarrollado y utilizado la ciencia en su lucha contra el feudalismo, así mismo el proletariado deberá de asimilar y transformar la ciencia burguesa en sus esfuerzos por establecer el socialismo. Esta tarea, que Bogdanov determina como la “socialización de la ciencia”, fue posteriormente descrita en su resolución adoptada en la primera conferencia del *Proletkul't*, llevada a cabo en Moscú en septiembre de 1918:

«La primera Conferencia de la Organización Cultural-Educativa del Proletariado de toda Rusia, ve a la ciencia como un instrumento para la organización del trabajo social, el cual en las manos de las clases dominantes ha servido hasta ahora sólo como un instrumento de dominación, pero en las manos de la clase trabajadora debe servir como un instrumento de su lucha social, de victoria y construcción, siendo las tareas básicas en el área de la ciencia, la socialización de la ciencia, esto es:

- (1) la sistemática observación del material científico desde el punto de vista del trabajo colectivo;
- (2) su sistemática expresión de manera aplicable a las condiciones y demandas

²¹ Cfr. BOGDANOV, A.: «Naša kritika: O chudožestvennom nasledstve» *Proletarskaja kul'tura*, № 3 (Avgust 1918), p. 36. Citado en: MC CLELLAND, J. op. cit., p. 409.

²² *Protokoly pervoj Vserosiiskoj konferencii proletarskich kul'turno-prosvetitel'-nych organizacii 15-20 sentjabrja 1918 g.* Moskva, 1918, p. 31. Citado en: MC CLELLAND, J. op. cit., p. 410.

de cada día y del trabajo revolucionario del proletariado;
 (3) la masiva difusión del conocimiento científico el cual ha sido reformulado de esta manera.»²³

La resolución concluyó proponiendo dos nuevas organizaciones que realizaran estas tareas: una de éstas será la “Universidad de Trabajadores”, entendida como una red de instituciones educativas y científicas, y la otra, a la manera de la Ilustración, una “Enciclopedia para Trabajadores”, en la cual se expliquen «simple y claramente los métodos y logros de la ciencia desde el punto de vista proletario.»²⁴

A. Bogdanov afirmaba que la necesidad del proletariado por crear su propia cultura no significaba que éste deba rechazar o ignorar la cultura “burguesa” del pasado, ya que esta cultura se ha expresado de forma artística o científica. Los artistas proletarios deben de recordar su papel social y considerar que el proletariado es el heredero de los bienes culturales y materiales del viejo mundo. En consecuencia, el artista debe de examinar toda la herencia cultural para retener lo valioso y sólo rechazar lo que es dañino.²⁵

Pero ¿cual sería esta nueva ciencia proletaria? Los oponentes al *Proletkul't* trataron de ridiculizar sus esfuerzos por establecer la cultura proletaria, afirmando que éste intentaba establecer la “geometría proletaria” o la “química proletaria”.

«Lo que debe ser cambiado, es que todas las ciencias previamente aisladas una de otra, serán integradas dentro de una nueva y armoniosa unidad.»²⁶

Como veremos más adelante, la Asociación Rusa de Músicos Proletarios RAMP, intentó imponer su idea de la “música proletaria” sin tener un concepto claro del término.

Después de A. Bogdanov, la más importante contribución a la teoría de la

²³ *Ibid.*, p. 42

²⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁵ Cfr. BOGDANOV, A.: «Naša kritika: O chudožestvennom nasledstve» op. cit, p. 21. Citado en: MC CLELLAND, J. op. cit., p. 411.

²⁶ SMIT, M.: «Proletarizacija nauki» *Proletraskaja kul'tura*, № 11-12 (Dekabr', 1919), pp. 31-32. Citado en: MC CLELLAND, J. op. cit., p. 411.

cultura proletaria perteneció al primer comisario de educación en la Unión Soviética, Anatolij V. Lunačarskij. A pesar de su entusiasmo por la cultura proletaria, A. Lunačarskij fue aún más insistente en la necesidad de preservar las tradiciones culturales del pasado, posición que le provocó un agudo conflicto con las tendencias más radicales del *Proletkul't*. Sin embargo A. Lunačarskij continuó insistiendo en la absoluta necesidad de desarrollar la cultura proletaria, proponiendo la urgente tarea de ilustrar a la población. Tarea aún más importante que el mismo desarrollo económico. Esto por lo menos A. Lunačarskij lo logró en los primeros años de la revolución, implementando radicales cambios en la educación de masas, como ya hemos visto en el proceso de nacionalización del Conservatorio de Leningrad (v. *supra*, cap. I, nn. 129-132)

Al igual que A. Bogdanov, para A. Lunacarskij el conocimiento humano es relativo, esto incluía tanto a la observación de las leyes de la naturaleza como al conocimiento de la historia. Esta interpretación mostraba que el progreso de la sociedad al socialismo no estaba garantizado, ni era automático ni tampoco inevitable (de acuerdo a la necesidad engelsiana). El hombre para estar seguro, crea sus esperanzas, sus valores y aspiraciones, pero no hay nada en común entre los ideales del hombre y las leyes físicas de la naturaleza.

«El socialismo es la lucha organizada de la humanidad con la naturaleza por la completa sujeción de ésta a la razón; con la esperanza en la victoria, en la aspiración, en la aplicación de la fuerza, esta es la nueva religión.»²⁷

En los años posteriores a 1909, A. Lunačarskij junto con Bogdanov formularon los principios del concepto de la cultura proletaria, que fueron muy similares a los expuestos en su obra de 1908, *Religión y socialismo*. A. Bogdanov concebía la cultura proletaria principalmente como un nuevo sistema de principios de organización, que ayudarían a establecer las formas socioeconómicas del futuro. A. Lunačarskij la veía principalmente como un

²⁷ LUNAČARSKIJ, A.: *Religija i socializm*, 2 t. S-Peterburg, 1908/1911, 1-e t., pp. 48-49. Citado en: MC CLELLAND, J. op. cit., p. 413.

vehículo, el cual, como su concepto de religión, ayudaría a la creación del socialismo. En 1914 A. Lunačarskij describía a la literatura proletaria como aquella que refleja los sentimientos, las emociones, y las aspiraciones de la clase proletaria. «El arte proletario, es profundamente activo [...] El arte es un arma, y un arma de enorme valor»²⁸ Además de sus componentes de clase, el arte contiene elementos universales que pueden ser atesorados por toda la humanidad. El arte puede algunas veces expresar las influencias de varias clases entretreídas, y también el arte de una sólo clase puede pasar a través de varias diferentes etapas. Por eso la cultura proletaria es una cultura que se origina en el capitalismo, y se desarrollará bajo la dictadura del proletariado. La cultura socialista debe ser una cultura universal sin clase, dirigida a la abolición de clases bajo el socialismo. La cultura proletaria no es un lujo que puede ser archivado hasta que las bases económicas del socialismo hayan sido puestas. La cultura proletaria es el componente esencial del proceso de fundación y construcción de la sociedad socialista. Esta fue en esencia la formulación del pensamiento cultural de A. Lunačarskij.²⁹

A. Lunacarskij fue un fundador del *Proletkul't* y a la vez, un dirigente gubernamental que defendió su autonomía. Como comisario de educación, expandió la red educativa a todos los niveles. A través de su carrera como comisario de educación hasta 1929, Lunačarskij continuó enfatizando dos puntos importantes. En primer lugar, la cultura del pasado debe de ser asimilada críticamente más que ser rechazada. En segundo lugar, ésta debe de servir de base para la nueva, y esencialmente diferente cultura del proletariado. La cultura del pasado no debe ser utilizada ni aceptada sin cambio alguno.

²⁸ LUNAČARSKIJ, A.: «Pis'ma o proletraskoj literature» en: *Sobranie sočinenii v vos'mi tomach: Literaturovedenie, kritika, estetika*. M. 1963-67, 7: 169-71, cita p. 171.

²⁹ Cfr. LUNAČARSKIJ, A.: «Kul'turnye zadači rabočego klasa (1917)» en: *Idealizm i materializm — kul'tura buržuaznaja, perechodnaja, i socialističeskaja*. M — L, 1924, pp. 86-102; *Ídem*. «O proletraskoj kul'ture (1918)» en: *Tretij front: Sbornik statei*. M., 1925, pp. 83-89; *Ídem*. «Proletariat i iskusstvo (1918)» en: *Sobranie sočinenii*. op. cit., 7: 201; *Ídem*. «Problemy socialističeskoj kul'tury (1919)» en: *Idealizm i materializm*. op. cit. pp. 119-23.

En la defensa de su concepción de la cultura proletaria, A. Lunačarskij insiste en que el cumplimiento de los objetivos culturales del proletariado, sólo podrán ser alcanzados por medio de un largo y lento proceso de evolución.³⁰ Sin embargo, dentro del *Proletkul't* existían otras corrientes de pensamiento que rechazaban por completo a la cultura burguesa, e insistían en que el proletariado por sí mismo podría jugar un papel directo en la creación de su propia cultura. Además de su negativa visión sobre la cultura del pasado, esta tendencia calificaba a los *Futuristas*³¹ como los representantes de la etapa final de la decadencia burguesa. Dentro de los más prominente voceros de esta corriente al interior del *Proletkul't* fueron: P. I. Lebedev-Poljanskij y P. M. Keržencev.

P. Lebedev-Poljanskij formó parte de la facción *Vperëd* de A. Bogdanov. Junto con M. Keržencev y A. Lunačarskij fundaron el *Proletkul't* de Petrograd en 1917. En la conferencia inaugural, la división ya era evidente entre aquellos quienes veían a la vieja cultura burguesa como enemiga, que sólo merecía ser destruida, y aquellos que la veían como la base necesaria para la subsiguiente construcción de la cultura proletaria. Después de la revolución de Octubre, la posiciones más radicales en la sección del *Proletkul't* de Petrograd fueron encabezadas por Lebedev-Poljanskij.³² En la Conferencia del *Proletkul't* de Moscú en septiembre de 1918, Lebedev-Poljanskij reprochaba a Lunačarskij por conceder un papel protagonista a la *intelligencija* en la creación de la cultura proletaria.³³ Sin embargo estas posiciones extremas nunca dominaron por completo al *Proletkul't*. Lebedev-Poljanskij sirvió como secretario de la organización del comité central del *Proletkul't* hasta 1920. Y junto con Keržencev, formaron parte de la editorial de *Proletarskja kul'tura*.³⁴

³⁰ Cfr. LUNAČARSKIJ, A.: «Sovetskoe gosudarstvo i iskusstvo» en: *Sobranie sočinenii*. op. cit., 7: 268.

³¹ v. *supra*, cap. II, p. 111, n. 13

³² LUNAČARSKIJ, A.: «Ideologija nakanune Oktjabrja» en: *Vospominanija i vpečatlenija*. M., 1968, pp. 167-68.

³³ Cfr. LUNAČARSKIJ, A.: *Sobranie sočinenii*. op. cit., 7: 648.

³⁴ Cfr. [MC CLELLAND, 1980] p. 417.

Narkompros

La educación fue uno de los principales objetivos en las reformas de la revolución. Anatolij V. Lunačarskij fue el primer comisario de educación de la Unión Soviética. De 1917 a 1929 dirigió el Comisariato Popular para la Educación (*Narkompros*). Su primer objetivo fue el brindar todas las facilidades para la educación superior a la clase obrera, incrementando drásticamente el acceso a los estudiantes obreros y el campesinado pobre. Sin embargo, pronto las presiones económicas y políticas de la guerra civil revelaron lo impracticable de esta política. La introducción de la nueva política económica NEP en la primavera de 1921, al término de la economía de guerra impuesta por la guerra civil, estuvo acompañada por un nuevo plan para la educación superior. Diseñado originalmente por Lenin, la nueva política educacional tenía como prioridad el control político centralizado sobre el sistema de educación superior, relegando la función social y económica de la educación superior a un segundo plano. Siete años después, en 1928 *Narkompros* fue acusado de “suavidad” y de falta de “vigilancia comunista” en su trabajo con la *intelligencija*, y el no haber comprendido la importancia de “la lucha de clases en el frente cultural”.³⁵

Los primeros doce años del *Narkompros* estuvieron dirigidos por Lunačarskij. El segundo puesto de importancia en la jerarquía del Comisariato lo ocupaba la esposa de V. Lenin, Nadežda Konstantinova Krupskaja. La política del *Narkompros* durante este primer periodo se basaba en dos principios. El primero de éstos era su convicción de que lo más esencial en la construcción del socialismo, no era tanto el desarrollo de una economía industrializada, como el logro de una amplia conciencia de clase proletaria entre la gran masa de la población. En segundo lugar, la educación debería de ser administrada principalmente a nivel local, fuera del tradicional método zarista de control

³⁵ Cfr. FITZPATRICK, S.: «The “Soft” Line on Culture and Its Enemies: Soviet Cultural Policy, 1922-1927» *Slavic Review*, Vol. 33, Nº 2. (June., 1974), pp. 267-287.

burocrático centralizado. En su primera declaración pública del 29 de noviembre de 1917 como comisario de educación, A. Lunačarskij declara:

«La Comisión Estatal de Educación no es de ninguna manera un poder central que gobierna las instituciones académicas y de educación. Al contrario, todos los asuntos de las escuelas deben de transferirse a los órganos de los gobiernos locales. El trabajo independiente de las organizaciones culturales y educativas de la clase de los trabajadores, soldados, y campesinos, debe de poseer total autonomía en relación tanto del estado central como de los centros municipales.»³⁶

Con excepción de A. Lunačarskij, ningún otro dirigente del *Narcompros* adoptaba los principios del *Proletkul't*. Pero a pesar de la ausencia de una relación oficial entre *Narcompros* y *Proletkul't*, se identificaban en los principios de defensa de los intereses de los trabajadores. *Narcompros* buscó implementar estos principios de varias maneras. En su decreto del 2 de agosto de 1918, se proclama la abolición de todos los requisitos de ingreso a las instituciones de educación superior, con la excepción del límite mínimo de edad de 16 años. Este decreto permitía prácticamente al que quisiera ingresar a cualquier institución. Si a pesar de tales medidas las escuelas estuvieran imposibilitadas de admitir a todos los solicitantes, entonces las preferencias serían para los aspirantes del proletariado o los campesinos pobres. *Narcompros* adoptó la práctica de aprobar y permitir la creación de nuevas universidades locales. Para 1921 ya se había triplicado las escuelas superiores de todo tipo que existían hasta 1914.

La política cultural del estado soviético en los años veinte se basó en la premisa de que el estado necesitaba de los servicios de los “especialista burgueses”, para llevar a cabo sus programas de amplia educación a las masas de la población. Por eso el interés del estado estaba más en la seguridad de la cooperación de la *intelligencija*, que en seguir combatiendo

³⁶ BOLDYRĚV, N., ed. *Direktivoy VKP(b) i postanovlenija Sovetskogo pravitel'stva o narodnom obrazovanii za 1917-1947*. Moskva — Leningrad, 1947, 1: 11. Citado en: MCCLELLAND, J.: «Bolshevik Approaches to Higher Education, 1917-1921» *Slavic Review*, Vol. 30, № 4. (Dec., 1971), p. 821.

con ella. El valor inherente de su cultura y su conocimiento debía ser reconocido. Aquellos quienes poseían esos conocimientos deberían de ser exhortados al trabajo para el estado soviético y observar que así se hiciera. Los especialistas deberían ser supervisados pero no hostigados. La educación no podría ser políticamente neutral y por eso su contexto ideológico debía ser comunista. Lo mismo se aplicaba al arte, pero en ambos casos, la velocidad en la transformación ideológica se llevaría a cabo entre los límites impuestos por la relación de trabajo con la vieja *intelligencija*.

La línea "suave" en este sentido, fue la línea oficial que aplicó el gobierno y el partido hasta 1928. Esta política no era ni liberal ni no-comunista, sino el producto de una política acomodaticia con la *intelligencija*, sobre la base de términos no negociables por la dirección del partido y sin garantías institucionales.³⁷ La línea "suave" no fue liberal, porque operaba dentro de un marco ideológicamente controlado a través de una censura, seguridad policíaca, monopolio editorial del estado, y restricciones a las publicaciones privadas. Había espacio para las diferencias de opiniones entre la *intelligencija* comunista, pero esta no se extendía a los no-comunistas. De manera similar, la línea "suave" hizo posible para la *intelligencija* formar asociaciones dirigidas por no-comunistas, pero como un privilegio y no como un derecho. Algunas instituciones culturales fueron descritas como autónomas, como la Academia de Ciencias o la antigua Dirección de Teatros Imperiales. La política oficial cultural era llevada a cabo por *Narkompros*, y no por el partido. Las responsabilidades culturales del partido se llevaban a cabo por *Agitprop*³⁸ y los departamentos de prensa del partido, y sólo una convención limitaba las actividades de estos departamentos. De esta manera fue asumido que la línea "suave" de la política cultural, era más apropiada para el gobierno, y la intervención del partido significaba al menos una amenaza de suspensión de esta línea "suave". Esta era una parte de la paradójica relación

³⁷ Cfr. FITZPATRICK, S.: «The "Soft" Line on Culture and Its Enemies» op. cit., p. 267.

³⁸ Departamento de agitación y propaganda del comité central del partido.

entre el partido y el gobierno. La dirección del partido por un lado formulaba las políticas que el gobierno ejecutaba, y por el otro era el protector de los intereses del proletariado.

La línea “dura” era la línea de la “lucha de clases” en contra de los enemigos internos. Esto significaba una política represiva en contra de la burguesía que ampliamente interpretada, incluía a la gran masa del campesinado y a la *intelligencija* fuera del partido. Esta línea “dura” venía de las bases del partido, el *Konsomol* (juventudes comunistas), y otros grupos comunistas como la Asociación de Escritores Proletarios (VAPP, más tarde llamada RAPP, Asociación Revolucionaria de Escritores Proletarios), y los militantes ateístas. Esta fue la línea de la juventud radical. La línea “dura” en la cultura era la línea de la *specedstvo*, corriente discriminatoria y coercitiva, ignorante y entusiasta por la “cultura proletaria” con pretensiones de dominar las instituciones culturales, y su indiferencia por la necesidad del estado en los servicios de la *intelligencija*. Su lema era “vigilancia en la cara del enemigo de clase”. Sobre estas dos líneas existía un balance entre las concesiones y la coerción hacia la *intelligencija*, y la protección de los intereses del proletariado.³⁹

El movimiento literario proletario protagonista de la línea “dura”, emergió en los primeros años de la NEP, como producto de la desmovilización de la posguerra y las actividades del *Konsomol*. Este movimiento era joven, agresivo, comunista auto-conciente, y “proletario”, en el sentido de que era hostil a toda la vieja *intelligencija* literaria. Su primer centro antes de la formación de la VAPP, fue la oficina editorial de la revista *Molodaja gvardija* del *Konsomol*, editada por Leopold Averbach. Originalmente sus miembros no eran proletarios, sino típicos jóvenes que habían luchado con el ejército rojo en la guerra civil. Pronto ocuparon posiciones administrativas del partido e incursionaron al periodismo político. Casi todos provenían de familias de la *intelligencija*. La VAPP fue originalmente un grupo vigilante de

³⁹ FITZPATRICK, S.: «The “Soft” Line on Culture and Its Enemies» op. cit., p 268-70.

jóvenes comunistas escritores que se propusieron por ellos mismos la función del brazo literario del comité central del partido. Aparte de la publicación y la censura, *Narkompros* era una institución soviética en estrecho contacto con los escritores. Su política fue invariablemente conciliatoria y en velar por la herencia cultural. La publicación particular era permitida, aunque ésta era en muy pequeña escala. Ni el partido ni el gobierno había elegido ejercer un activo intervencionismo en el papel de los grupos comunistas o proletarios. Sólo en los casos en que se habían exigido especiales privilegios, como el *Proletkul't* y los *Futuristas*, que habían sido rechazados por el comité central del partido hacia el final de 1920.⁴⁰

El objetivo de los escritores proletarios era forzar al partido a una activa intervención, apoyando al movimiento literario comunista y reemplazar a la existente línea “suave” de los dirigentes de *Narkompros*, por la línea “dura” implementada por su organización. De esta manera, se reforzaba a la “dictadura del proletariado” en la literatura, con una estricta censura y el control exclusivo comunista al acceso de la publicación y a la prensa. En ningún momento de su existencia, la VAPP gozó del apoyo de los líderes del comité central del partido. La respuesta del partido a sus demandas, hasta 1928, fue completamente negativa.

En la primavera de 1928, la nueva política económica NEP terminó abruptamente con el juicio de los ingenieros mineros, que pusieron en duda la lealtad de toda la *intelligencija*. La nueva línea “dura” fue la línea de la lucha de clases en contra de la intelectualidad burguesa, de la lucha contra “el peligro de la derecha” en el partido y en la política cultural del gobierno. En el curso de 1928 la línea “suave” fue repudiada en todas las áreas. La VAPP recibió un poder efectivo en nombre del partido, y efectuó una campaña en contra de la “derecha” en la administración de las artes de *Glaviskusstvo* (Dirección de arte), al interior de *Narkompros*. A. Lunačarskij

⁴⁰ Cfr. Carta del Comité Central RKP(b), «O Proletkyl'tach» *Pravda*, Dek. 1. 1920, p. 1. Citado en: FITZPATRICK, S.: «The “Soft” Line on Culture and Its Enemies» op. cit., p. 279.

renuncia a su cargo de comisario el 4 de julio de 1929. La línea “suave” fue descrita como la derecha desviacionista, y las instituciones gubernamentales fueron extensivamente purgadas. La victoria de la línea “dura” en la lucha de clases cultural sobre la línea “suave” de conciliación, coincide con la victoria de Stalin sobre sus oponentes en la dirección del partido. La “cultura proletaria” sólo fue un instrumento más de la lucha por el poder al interior del comité central del partido.⁴¹

La Revolución Cultural

El fenómeno de la “revolución cultural proletaria” o “lucha de clases en el frente cultural”, fue el equivalente cultural de la revolución económica, la rápida industrialización, y la total y forzada colectivización de la agricultura, asociada con el primer plan quinquenal de 1928-32 de la Unión Soviética. La revolución cultural fue violenta e iconoclasta. Esta fue otro de los aspectos de la conquista en la “hegemonía del proletariado” y de la extensión del control del partido. Otra esfera en la lucha de clases y el cambio radical institucional. La revolución cultural fue un movimiento agresivo de la juventud comunista y proletaria en contra de la cultura establecida, y en contra de la alianza establecida entre el *Narkompros* y la intelectualidad burguesa.

La revolución cultural se llevó a cabo dentro del marco de la campaña política de Stalin en contra del ala derecha del partido. Esta ala derecha del partido dudaba sobre el éxito de la industrialización propuesta para el primer plan quinquenal, y se oponía al uso de la fuerza en contra de los campesinos en la recolección del grano de 1927-28, y la subsiguiente colectivización forzada de la agricultura. *Narkompros* fue asociado con el ala derecha del *Politburo* por su oposición a las políticas de la guerra de clases. La campaña en contra de la cultura “derechista” fue sólo un aspecto periférico de una campaña más amplia, instigada no en los altos niveles del

⁴¹ Cfr. FITZPATRICK, S., op. cit., pp. 280-87

partido, sino por otras organizaciones del comité central del partido como el *Agitprop*, el *Konsomol*, la Academia Comunista, y la organización de escritores proletarios RAPP. Su agresión en contra de la intelectualidad burguesa y la burocracia gubernamental no era nada nuevo. La diferencia es que en 1928-32 (que fueron los años de la colectivización y del primer plan quinquenal), estas erupciones constantes en contra de la *intelligenciya* se dejaron actuar libremente por el partido.⁴²

La revolución cultural fue vista por sus protagonistas como la confiscación del poder en el frente cultural. Esta campaña como otras campañas políticas era descrita en términos militares, a esto se debe el término de “frente” cultural, que se extendía desde la educación hasta la investigación científica y las artes. El objetivo de la revolución cultural en la ciencia y en el arte, era la proletarización a través de la subordinación de las instituciones a las organizaciones proletarias comunistas, sobre todo a la Academia Comunista y a la RAPP. ¿Pero que significaba la proletarización? Si la dictadura del proletariado era de hecho la dictadura del partido, entonces la proletarización de la cultura significaba la politización y la extensión del control del partido. En términos de organización, el partido extendió el control usurpando formalmente las funciones de estado, cuya ejecución siempre había estado en manos de los miembros del partido (Kalinin). Esto fue el producto de la campaña en contra del ala derecha del partido y su administración estatal. Fue una extensión del control del partido eludiendo la maquinaria estatal, y discriminando a la *intelligenciya* en favor del proletariado. Stalin utilizó el arma proletaria sólo el tiempo que ésta le fue útil en su campaña contra el ala derecha del partido. El periodo de su utilidad, que se podría llamar como el periodo proletario del stalinismo, comenzó con el juicio a los 55 ingenieros de la mina de Donbass, acusados bajo los cargos de sabotaje y conspiración en la primavera de 1928.

⁴² Cfr. FITZPATRICK, S.: «Cultural Revolution in Russia 1928-32» *Journal of Contemporary History*, Vol. 9, № 1. (Jan., 1974), pp. 33-52.

El abrupto final de la utilidad del arma proletaria ocurre en abril de 1932, con el decreto del comité central del partido que disolvía a la RAPP y otras organizaciones proletarias en el arte. Hasta el momento la “burguesía especialista” había estado bajo el control del partido, pero también bajo la protección del partido, ya que sus conocimientos eran necesarios a todos los niveles de la industria y la administración. Con el juicio de los mineros, ahora era oficial que la *intelligencija* estaba bajo sospecha como potencial saboteador y agente del capitalismo internacional. La vieja *intelligencija* debía ahora ser reemplazada por jóvenes proletarios comunistas, entrenados en las escuelas soviéticas, y la guerra de clases declarada en el frente cultural.

Las revelaciones del sabotaje de los especialistas burgueses, renovó la cuestión de la proletarización de las instituciones educativas. La posición del ala derecha del politburó, consideraba que era irrelevante la cuestión de la lucha de clases, en el problema general de la expansión de la educación técnica para afrontar las necesidades industriales. El departamento de agitación y propaganda *Agitprop*, del comité central del partido, abrió la discusión sobre el trabajo cultural. Krinitskij que encabezaba *Agitprop*, redactó el documento principal:

«Sería un grave error imaginar que la revolución cultural se podría lograr fuera de la lucha de clases: la construcción cultural en el periodo de transición se desarrolla en la conducción de la lucha de clases por el proletariado, en contra de los elementos burgueses que confían en las tradiciones y costumbres que sobreviven de la sociedad prerrevolucionaria. [...] Insurgencia burguesa en la cultura, manifiestos ataques al marxismo por profesores universitarios y formación de asociaciones “declaradamente burguesas” en las artes, hace inevitable la guerra de clases. Los comunistas que trabajan en el frente cultural deben seguir la más estricta línea de clase. Pero he notado que algunos comunistas han perdido vigilancia y sensibilidad revolucionaria hacia la clase enemiga, y se han desviado de la línea del partido. Estas distorsiones individuales de la línea del partido surgen de concepciones antirrevolucionarias y oportunistas, de la revolución cultural como “pacífica”— un proceso de

desarrollo cultural general sin lucha y contradicciones de clases»⁴³

La revolución cultural en las artes como en el mundo académico, significó el ataque de la juventud comunista sobre la burguesía apolítica y las desviaciones del marxismo. Los signos de desviación eran el apoliticismo en las artes y la actitud a-critica a la cultura burguesa. En el frente artístico sin embargo la revolución fue menos rigurosa. A partir del juicio de los mineros, *Narkompros* fue blanco de los ataques de la RAPP, de la Academia Comunista, y del *Konsomol*, presionando por su tolerancia a los “especialistas burgueses” en las artes y su declinación por el cambio revolucionario.

En estos cuatro años, las organizaciones proletarias ejercieron gran poder coercitivo sobre la burguesía intelectual, discriminándola de acuerdo a su origen social así como al estatus de su participación partidista. El arma de la cultura proletaria fue usada por Stalin, pero no fue creada por él. Stalin sólo tomó ventaja de los prejuicios arraigados de la gente común en contra de los intelectuales en su campaña por el poder. Así también tomó ventaja de los prejuicios anti-semitas del pueblo ruso, en su campaña contra la izquierda trotskista y sinovievista. En esta campaña de lucha por el poder, fueron acusados y sentenciados a trabajos forzados en campos de concentración durante su régimen, más de dos millones de personas. La mayoría de ellos pertenecía a la *intelligenciya* rusa: especialistas técnicos, científicos, escritores, clérigos, profesores, militares, etc.

Stalin utilizó a la RAPP y la Academia Comunista como cazadores de herejes entre el mismo partido y los instrumentos de control fuera de éste. Pero en el proceso, estas organizaciones extendieron su control político, y al pretender una mayor autoridad, su utilidad como instrumentos permanentes del partido se hicieron cuestionables. Éstas no eran órganos del partido, y cuando la RAPP, en la cúspide de su poder quiso un reconocimiento formal como vocero del partido en las cuestiones literarias, éste le fue denegado.

⁴³ KRITINSKIJ. «Osnovnye zadačy agitacij i propagandy v strojtel'stve kul'tury» *Pravda*, 8 Junja 1928. Citado en: FITZPATRICK, S.: «Cultural Revolution in Russia 1928-32» op. cit. p. 41.

En 1932 las políticas represivas de la revolución cultural proletaria se disolvieron. La RAPP fue disuelta y reemplazada por la Unión de Escritores Soviéticos SSP, firmemente controlada por el partido.⁴⁴

Proletkul't II

Durante los primeros años de la revolución, el frente musical de la "cultura proletaria" estaba constituido por unos cuantos miembros del *Proletkul't*. Todos sus miembros eran intelectuales que provenían de la *intelligencija*, músicos profesionales, compositores y musicólogos dedicados a la creación artística. Algunos de sus miembros formaban parte al mismo tiempo del *Narkompros*. Otros posteriormente pasaron a formar parte de la Asociación Rusa de Músicos Proletarios RAPM, o fueron víctimas de ésta misma. Sus concepciones sobre la "música proletaria" eran más bien posiciones políticas que propuestas estéticas concretas, y su obra musical estaba más bien en relación con el *avant-garde* o el movimiento futurista.

V. I. Lenin, desde su dogmático y conservador punto de vista había caracterizado acertadamente al *Proletkul't*, definiendo a la cultura proletaria como una fantasía, y al *Proletkul't* como una organización en donde los futurista, idealistas, y otros indeseables artistas e intelectuales pudren las mentes de los trabajadores quienes necesitan de una educación básica.⁴⁵

Entre los miembros del *Proletkul't* que tenían una actividad artística relacionada con las corrientes contemporáneas del *avant-garde*, fue en primer lugar el compositor y teórico Arsenij Michajlovič Avraamov (1886-1944), discípulo de S. Taneev en el Conservatorio de Moscú. A su regreso de Europa en 1917, Avraamov fue nombrado comisario de arte en *Narkompros*. En su obra musical trata de integrar la tecnología con la creatividad. Inventó una grafica sonora que era producida por una cinta magnética. También creó

⁴⁴ Cfr. FITZPATRICK, S.: «Cultural Revolution in Russia 1928-32» op. cit., p. 41-52.

⁴⁵ Cfr. FITZPATRICK, S.: «The Bolsheviks' Dilemma: Class, Culture, and Politics in the Early Soviet Years» *Slavic Review*, Vol. 47, № 4. (Winter, 1988), p. 603.

un sistema ultrasónico de 48 tonos, propuesto en su tesis *Universal'naja sistema tonov* (1927), y otras obras relacionadas con el *avant-garde*.⁴⁶

Otro de los miembros del *Proletkul't* y del *avant-garde*, fue el compositor Nikolaj Andreevič Roslavec (1880-1944). Graduado del conservatorio de Moscú en violín y composición en 1912, N. Roslavec asume en 1919 la administración de la Unión de Trabajadores del Arte de toda Rusia *Vserabis*, y encabeza la publicación musical del *Proletkul't* en Moscú. En 1924 es editor político en *Narkompros* y dirige el departamento de música de la editorial estatal *Gosizdat*. N. Roslavec se consideraba a sí mismo un compositor modernista. Entre 1913 y 1919 formula un nuevo sistema de organización tonal llamado *post-tonal*.⁴⁷ Su obra fue bien recibida por los compositores modernistas contemporáneos. En 1915 N. Roslavec entabla relación con el grupo de los futuristas rusos. Por medio de Arthur Lourié, director de *Muzo* en *Narkompros*, N. Rosalvets forma parte de la Asociación de Música Contemporánea ASM de Moscú. En 1926 publica su artículo *Sobre la música pseudo-proletaria*.⁴⁸ Al igual que B. Asaf'ev, N. Rolavec fue el blanco de los ataques de la RAPM acusado de formalismo en 1927.⁴⁹

Otro de los compositores que formaron parte del *Proletkul't*, fue Dmitrij Stepanovič Vasilev-Buglaj (1888-1956), director coral y compositor. Se gradúa de la escuela Sinodal de Moscú. Desde 1918 fue miembro del *Proleykul't*, y posteriormente de 1923 a 1925 formó parte de la RAPM, y más tarde de 1925 hasta 1930 de la Unión de Compositores Revolucionarios ORK (escisión de la RAPM).⁵⁰

⁴⁶ Cfr. LOBANOVA, M.: «Avraamov, Arseny Mikhaylovich» Grove

⁴⁷ Cfr. ROSLAVETS, N.: «N. A. Roslavets o sebe i svoëm tvorčestve» *Sovremennaja muzyka*, № 1, 1924, pp. 132-38.

⁴⁸ Cfr. ROSLAVETS, N.: «O psevdoproletarskoj muzyke» en: BLUMENFELD, M., ed. *Na putjach iskusstva*. Moskva, Proletkul't, 1926, pp. 180-92.

⁴⁹ Cfr. FERENC, A.: «Roslavets, Nikolay Andreyevich» Grove.

⁵⁰ Cfr. DVOSKINA, Y.: «Vasil'yev-Buglay, Dimitry Stepanovich» Grove.

La Asociación Rusa de Músicos Proletarios RAPM

Al frente de la lucha en contra de la *intelligencija* literaria, se encontraba la Asociación Rusa de Escritores Proletario RAPP. En el frente musical se había formado su contraparte, la Asociación Rusa de Músicos Proletarios RAPM. Los acontecimientos políticos en la música generalmente seguían a otras áreas de la vida artística, especialmente en la literatura, y la formación y liquidación de la RAPM estuvo ligada obviamente a los acontecimientos del frente cultural en general. Sin embargo la música comúnmente se consideró como la última prioridad dentro de las misiones del tercer frente (el cultural), ya que ésta era un peculiar tipo de creación intelectual. Esto se debía a la dificultad en identificar su “contenido”, lo que la hacía ideológicamente “neutral” en comparación con la literatura y otras artes.⁵¹

La lucha de la RAPM estaba enfocada hacia la vieja *intelligencija* musical rusa, y en la emergencia de nuevos cuadros de especialistas comunistas. La táctica empleada en estas tareas era la “guerra de clases”, y la extensión de la campaña política en contra de los especialistas “burgueses” de la sección de música (*Muzo*) de *Narkompros*. Este era el legado de las disputas ideológicas en otras áreas del frente cultural, pero el énfasis de la RAPM se concentraba sólo en la crítica más que en la creatividad, y bajo la inconsistencia en su definición de “música proletaria”, la creatividad era algo casi imposible. La RAPM fue fundada en junio de 1923 por un puñado de músicos comunistas, quienes sentían que la música había permanecido por largo tiempo apartada de la revolución. La RAPM inicialmente condenaba «la reserva apolítica del medio musical [...] los gustos musicales de la NEP [...] y la completa ausencia de una interpretación de clase en la educación musical»⁵²

Inicialmente la RAPM estuvo constituida por sólo siete miembros. Su

⁵¹ Cfr. NELSON, A.: «The Struggle for Proletarian Music: RAPM and the Cultural Revolution» *Slavic Review* 59, Nº 1 (Spring 2000), pp. 101-132.

⁵² «Assocjacija proletraskich muzykantov» *Pravda*, 26 Avgusta 1923, p.5. Citado en: NELSON, A.: «The Struggle for Proletarian Music» op. cit., p.105, n. 14.

organización se basaba en el departamento de agitación y propaganda de la sección musical de la editorial estatal *Gosizdat*. De 1923 a 1924 la organización publicó en Moscú la revista *Muzykal'naja nov* [Nuevas musicales], con 12 números en 12 volúmenes.⁵³ La RAPM creció lentamente durante los años veintes y llegó a su captación máxima al rededor de 16 miembros durante la revolución cultural. Los organizadores de la RAPM tenían como modelo a la RAPP, y mantuvieron una cercana relación con la organización literaria durante toda su existencia. Su objetivo primario era asegurar la hegemonía del proletariado en la música. Sus miembros consideraban que si la música debería de expresar la voluntad y las aspiraciones del proletariado, entonces también debería ser escrita por compositores de la clase trabajadora. Todos los miembros de la RAPM eran jóvenes que provenían de la *intelligenciya* o de la burocracia de cuello blanco rusa. Más de la mitad habían terminado sus estudios en el Conservatorio, muchos como musicólogos al final de los años veintes. La organización atrajo también a muchas personas con poco o nulo entrenamiento musical. En 1928 más de una tercera parte de los miembros de la RAPM no tenía una formación musical.⁵⁴

Lev Nikolaevič Lebedinskij (1904-1992) fue uno de los dirigentes de la RAPM. Hijo de un socialista revolucionario, Lebedinskij se unió al partido en 1919. Fue uno de los primeros miembros del partido que ingresó al Conservatorio de Moscú en 1922, en donde se graduó como musicólogo en 1930. Políticamente la RAPM se consideraba a sí misma, como la más apropiada alternativa a la “decadencia burguesa” de la música moderna, que era promovida por la Asociación de Música Contemporánea (ASM) de Moscú, fundada y dirigida por L. Sabaneev, y de la sección de Leningrad, dirigida por B. Asaf'ev (v. *supra*, cap. I, *La cultura musical soviética*).

Los miembros de la RAPM sólo eran activos escritores de prensa, que clamaban por la reforma en la educación musical y de las instituciones.

⁵³ Cfr. FELLINGER, I. et al: «Periodicals; Russian» Grove.

⁵⁴ «Otčët RAPMa» *Proletraskij muzykant*, 1929, № 1:14. Citado en: NELSON, A.: «The Struggle for Proletarian Music» op. cit., p. 106.

Principalmente era un grupo político y no una organización creativa. Su idea sobre la música “proletaria” era poco coherente, y más bien denotaba una posición ideológica en contra de la *intelligenciya* que una propuesta creativa. La RAPM afirmaba que la música contemporánea burguesa era una influencia corruptora de la sensibilidad artística del proletariado. Pero las influencias corruptoras también se extendían a la música del género “ligero”, el romance ruso y el *ciganskij* (gitano), el jazz, las danzas como el fox trot, el charleston, y el tango, que eran danzas muy populares en la ciudad durante los años veinte. Este rechazo a la música popular de otros pueblos, se arraigaba en el exacerbado nacionalismo y los prejuicios del pueblo ruso hacia occidente.

En 1924 la RAPM tiene una escisión de la cual surge la Unión de Compositores Revolucionarios y Activistas Musicales ORK. Su objetivo se centraba en la composición y la difusión de la “música revolucionaria”, que consistía principalmente de canciones. Esta unión era dirigida por Lev Šul’gin (1890-1968), y Aleksej Sergeev (1889-1958), ambos fundadores de la RAPM. Como jefe de la sección de propaganda de música en la editorial estatal *Gosizdat*, Lev Šul’gin tenía la posibilidad de financiar su nueva organización y proveerle de acceso a la prensa. De 1926 a 1929, la ORK publicó en 4 volúmenes, 44 números de la revista *Muzyka i revolucija*.⁵⁵

En la primera conferencia sobre el trabajo de la educación musical en marzo de 1926, ambas organizaciones, la RAPM y ORK, se abocaron a definir la “canción de masas”, como la piedra angular de la cultura musical del proletariado.⁵⁶

Durante los primeros seis años de vida de la RAPM (el periodo de la NEP), su presencia fue prácticamente nula en la vida musical soviética, debido a

⁵⁵ Cfr. FELLINGER, I. et al: «Periodicals; Russian» Grove; NELSON, A.: «The Struggle for Proletarian Music» op. cit., pp. 105-106.

⁵⁶ «Resoljucija I konferencij po muzykal’noj politprosvetrabote» *Sovetskoe iskusstvo* 1926, № 6, pp. 75-78. Citado en: NELSON, A.: «The Struggle for Proletarian Music» op. cit., p. 108.

sus inconsistencias ideológicas, su reducido número de miembros, y su falta de recursos financieros. Desde sus inicios la RAPM se vio marginada en sus actividades por el *Narkompros* y sus disputas con la OKR. Pero su sombría existencia se mantuvo hasta el advenimiento de la revolución cultural.

En diciembre de 1928, al recibir la RAPP el comando en los asuntos literarios y el poder de intervención en otras áreas, como la filosofía y el teatro, la RAPP impone su modelo en la interpretación de la revolución cultural en las artes. Como la revolución cultural en la literatura, la RAPM luchaba por consolidar su posición tratando de obtener subsidios y posiciones políticas en la música. Finalmente en 1928, la RAPM también recibe de la dirección de arte, *Glaviskusstvo* de *Narkompros*, una oficina, fondos para dos miembros, y los medios para la edición de la revista *Proletraskij muzykant*, que se publicó de 1929 a 1932 con cuatro volúmenes.⁵⁷

Pero *Glaviskusstvo* no le otorgó a la RAPM las prerrogativas que exigía frente a otras organizaciones musicales, ni presionó sobre éstas al menos inicialmente. Durante los años veintes, la RAPM y otras organizaciones habían intentado obtener una definición clara de la política oficial sobre la música. En 1929 *Glaviskusstvo* convoca a una conferencia nacional, para formular finalmente una política de estado en la música. Esta convocatoria fue aplaudida por la RAPM. La revolución cultural en el frente musical había comenzado.

Del 16 al 20 de junio de 1929, se realizó la Conferencia de Música de toda Rusia, con el propósito de establecer una política oficial que diera respuesta a todo el espectro político de la esfera musical.⁵⁸ La conferencia se realizó con la participación de los delegados de *Narkompros*, el partido, el *Konsomol*, y virtualmente todas las instituciones y organizaciones musicales en Rusia. La conferencia estaba dirigida al amplio espectro del “frente musical”. Como preparación de la conferencia, el gobierno realizó los trabajos preliminares para regular los intentos “espontáneos” de la RAPM y otras organizaciones

⁵⁷ Cfr. FELLINGER, I. «Periodicals; Russian» Grove

⁵⁸ Cfr. KOREV, S.: *Naš muzykal'nyj front. Materjaly Vserossijskoj muzykal'noj konferencii*. Muzsektor Gosizdat, M. 1930.

radicales. Dos días antes de la conferencia, el departamento de propaganda y prensa (*Agitprop*) del Comité Central del Partido, realizó una reunión especial en Moscú para unificar al Partido y la opinión pública.⁵⁹ Los diputados, Platon Keržencev de *Agitprop*, y Lev Obolenskij de *Glaviskusstvo*, presentaron el borrador de resolución a ser adoptado en la conferencia. El propósito de la reunión de *Agitprop*, fue orquestar los eventos de la conferencia, pero las resoluciones fueron muy vagas y no se presentó una línea clara sobre la música y la organización musical.⁶⁰

Las dificultades en definir el contenido ideológico de la expresión artística no representativa de la música, combinado con la necesidad tanto en las aptitudes, como de los largos estudios en el entrenamiento de compositores e intérpretes, fueron las causas largamente expuestas en la conferencia, del porqué la música no había sido conquistada por el proletariado. Todas estas dificultades llevaron a la conferencia a la indefinición. Al mismo tiempo, Lev Obolenskij y los ideólogos de la RAPM, mantenían que las cualidades no representativas de la música la hacían más accesible a todos. Cualquier persona a pesar de su educación u origen social era “naturalmente” llevada a la música.⁶¹ Los debates de la conferencia revelaron lo particularmente intratable de los asuntos, sobre la necesidad de control de los “altos comandos” en el área de la música, es decir, de los especialistas calificados acometidos a la construcción del socialismo.⁶²

Los debates de la conferencia dedicaron una considerable atención a los

⁵⁹ Estenograma: «Vsesojuznaja kommunističeskaja partija, čentral’nyj komitet, Otdel agitacii, propagandy i pečati, Soveščanie po voprosu muzyki» *Puti razvitija muzyki*. Stenografičeskij očët pri APPO TsK VKP (b) Moskva, 1930. Citado en: NELSON, A.: «The Struggle for Proletarian Music» op. cit., p. 113.

⁶⁰ Cfr. SAVOLEJ: «Prenija po dokladu tov. Obolenskogo» *Puti razvitija muzyki*, op. cit., p. 37; SUTYRIN: «Prenija po dokladu tov. Obolenskogo» *Ibíd.*, p. 21. Ambos citados en: NELSON, A.: «The Struggle for Proletarian Music» op. cit., p. 114, n. 47.

⁶¹ Cfr. OBOLENSKIJ, L.: «K otkrytiju Vserosiiskoj muzykal’noj konferencij» en: KOREV, S. op. cit., p. 5.

⁶² Cfr. KREŽENSCEV, P.: «Doklad» *Puti razvitija muzyki*. op. cit. p. 6; OBOLENSKIJ, L.: «Doklad» *Ibíd.*, p. 10; KREŽENSCEV, P.: «Zaključitel’noe slovo» *Ibíd.*, p. 52. Citados en: NELSON, A.: «The Struggle for Proletarian Music» op. cit., p. 114, n. 50.

asuntos teóricos y sobre el problema de los especialistas, pero se dedicó aún más tiempo a la “música de masas” y los amateurs. La conferencia atentaba con establecer la hegemonía proletaria y resolver el problema de los cuadros en una manera consistente. El proletariado debería asumir el control de los altos comandos mediante una política agresiva. El frente cultural necesitaba de compositores e intérpretes competentes y talentosos, por eso a los conservatorios deberían ingresar músicos que fueran de origen proletario. La revolución cultural también demandaba maestros de música que viajaran por los pueblos a través del país. Las reformas en esta área afrontaban obviamente grandes dificultades, ya que para formar músicos requería de un talento demostrable, así como de muchos años de estudio. Ninguna cantidad de trabajo forzado o tempestad podría educar a un compositor, violinista o pianista en cinco años, mucho menos en cuatro.⁶³

A pesar de los claros deseos de la RAPM por el monopolio en los asuntos musicales, y de los ataques explícitos en contra de la ASM y de B. Asaf'ev, calificándolo absurdamente de *machavista*, la ASM sobrevivió a la Conferencia de Música. Sus miembros fueron evaluados sobre una base individual y la RAPM estuvo complacida “tratando de ganarles”.⁶⁴

La primera fase de la revolución cultural, marcada por la derrota del ala derecha del Politburó y la renuncia de Anatolij Lunačarskij al *Narkompros* el 4 de julio de 1929,⁶⁵ brindó las bases para la consolidación de la izquierda musical “proletaria” bajo el liderazgo de la RAPM. Pero aún incluso en esta victoria de los “músicos proletarios”, los cambios políticos y los dilemas creativos comprometieron sus esfuerzos por establecer su hegemonía. La RAPM, al igual que la RAPP y otras organizaciones artísticas proletarias, fueron eliminadas por el decreto del Comité Central del 23 de abril de 1932.

⁶³ Cfr. NELSON, A.: «The Struggle for Proletarian Music» op. cit., pp. 107-116.

⁶⁴ Cfr. KREŽENSCEV, P.: «Zaključitel'noe slovo» *Puti razvitija muzyki*. op. cit., pp. 53-54. Citado en: NELSON, A.: «The Struggle for Proletarian Music» op. cit., p. 115, n. 54.

⁶⁵ Cfr. LUNACHARSKAJA, Irina/Schultz, K.: «Why Did Commissar of Enlightenment A. V. Lunacharskii Resign? » *Russian Review*, Vol. 51, № 3. (Jul., 1992), pp. 319-342; FITZPATRICK, S.: «Lunacharsky» *Soviet Studies*, Vol. 20, № 4. (Apr., 1969), pp. 572-535.

En su lugar aparecieron las Uniones en cada una de las distintas áreas de la cultura. Así surge la Unión de Compositores Soviéticos SSK (*Sojuz Sovetskich Kompozitorov*), que en 1933 comienza a publicar su órgano de edición oficial llamado *Sovetskaja Muzyka*. En esta revista rápidamente aparecen artículos condenando a los músicos proletarios por su ambición y hostilidad hacia la *intelligencija*, y su interpretación simplista del legado musical.⁶⁶

La oposición de los “músicos proletarios” de la RAPM a la Asociación de Música Contemporánea ASM, durante la NEP y la revolución cultural, nos muestra que ésta sólo fue la primera articulación en las tendencias puritanas, anti-wagnerianas, y anti-modernistas de la vida musical de la Unión Soviética. Éstas resurgirán con un apoyo oficial aún mayor durante la cacería anti-formalista de 1936, en la condena de la ópera *Lady Macbeth* de D. Šostakovič, y la operación disciplinaria del partido en la *Ždanovščina* (1948).⁶⁷ Como veremos más adelante, en este resurgimiento de la cacería anti-formalista, B. Asaf'ev jugará un papel protagónico.

En el frente musical

La primera década de la revolución en Rusia fue una época en extremo creativa y productiva en las artes. En la literatura, el teatro, el cine, las artes plásticas y la música. En todas estas disciplinas se produjeron grandes obras y se revelaron grandes personalidades artísticas, tales como: Meyerhold; Malevič; Majakovskij; Glasunov; Einsenstein; Šostakovič; Stanislavskij; Blok; Bulgakov; Pasternak; Achmatova; Svetaeva, etc., etc. Sólo por mencionar algunos nombres, y sin considerar a la gran cantidad de artistas rusos de primer orden que emigraron a Europa y los EUA, después de la revolución.

⁶⁶ ČELIAPOV, N.: «O zadačach žurnala “Sovetskaja muzyka”» *Sovetskaja muzyka*, № 1, 1933, pp. 1-15; VEIS, P.: «O žurnale “Proletarskij muzykant”» *Sovetskaja muzyka* № 1, 1933, pp. 126-141.

⁶⁷ FITZPATRICK, S.: *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*. Ithaca, 1992, p. 189. (Sobre *Lady Macbeth* v. *infra*, capítulo IX, *Cuestiones Preocupantes*; sobre la *Ždanovščina* v. *infra*, cap. XI)

Al final de los años veintes, a consecuencia del primer plan quinquenal de la Unión Soviética y el final de la NEP, aparecen las primeras resoluciones de los congresos del partido comunista, destinadas a dirigir y dictar la vida cultural y artística. De estas resoluciones surgen las primeras tesis sobre “la construcción de la cultura como parte inseparable del plan general en la construcción socialista de la URSS”. Sobre “la gran atención que dedica el partido en todos los aspectos de la vida espiritual del pueblo”. O sobre “la auténtica formación de la visión marxista en cada ciudadano soviético, y la atención del partido sobre todos los creadores de la literatura y el arte”. En este mismo periodo se comienza a discutir en el medio literario sobre el “método formal” y el “método socialista”. En el centro de todas estas discusiones, se encontraba la cuestión sobre el “método creativo”, es decir, sobre como en el mismo arte, así como en la ciencia sobre el arte, se refleja la vida en la creación artística. En este periodo se inicia, bajo los “avanzados logros de la filosofía marxista-leninista, y de la ciencia de la estética”, el análisis de la creación artística.

Precisamente en esos años, en la búsqueda de un nuevo método en el análisis del fenómeno del arte musical, se caracteriza las investigaciones teóricas de B. V. Asaf'ev. Esto se constata ya en dos de sus obras escritas entre 1928 y 1930. *La Forma musical como proceso* y en *La Música Rusa desde el Comienzo del siglo xix*,⁶⁸ en donde el autor realiza una interpretación dialéctica en la valoración del fenómeno del arte musical, y reafirma el condicionamiento de su contenido por los fenómenos sociales. Sin embargo entre esta dos obra existía una notable diferencia en la forma de interpretar y expresar el condicionamiento del contenido por éstos fenómenos. En su obra dedicada al análisis de la forma musical y su proceso de desarrollo histórico, Boris Asaf'ev nunca menciona o cita a los clásicos del marxismo, ni tampoco maneja una terminología marxista explícita en el análisis del desarrollo histórico de las formas musicales. En *La Forma Musical como Proceso* está

⁶⁸ v. *supra*, cap. V, VI – VII.

ausente la clásica terminología marxista, y sólo en algunos lugares se hacen ciertas referencias al condicionamiento de la obra musical por “las relaciones de producción”. En el capítulo V por ejemplo, encontramos algunas alusiones esporádicas en este sentido:

«...condicionado por la práctica y la experiencia entonativa, [...] y provocado por el medio no solo en el plano de las condiciones diarias, sino en uno más profundo, el de las *relaciones productivas dadas*.»⁶⁹

Más adelante, en el Anexo 1 afirma:

«Las posibilidades tan desarrolladas y ricas de la forma, que contienen en sí las premisas de la forma sonata, por supuesto que pudieron llegar a ser una respuesta al pedido social de la época, tan solo porque aquellas *mismas relaciones de producción*,...»⁷⁰

Es claro que estas dos esporádicas y tímidas referencias a los “medios de producción” en una obra de 208 páginas, no constituyen en sí una teoría musical sobre la causalidad necesaria e inevitable de los medios materiales de producción. Sin embargo en su obra, *La Música Rusa desde el Comienzo del siglo XIX*, B. Asaf'ev comienza a distinguirse por el uso de un lenguaje más directo sobre el significado social del arte y su condicionamiento por los medios de producción. En el prólogo de esta obra, escrito a su regreso del Festival de música de Salzburgo en noviembre de 1928 (v. *supra*, cap. I, *Opernaja Studja*), B. Asaf'ev expone el método de análisis del proceso musical-histórico en una terminología marxista más explícita.

La musicóloga soviética Elena Orlova, señala ya sobre las diferencias en la terminología utilizada entre el prólogo y el texto principal de esta obra.

«En la interpretación del condicionamiento social del arte, Asaf'ev, en el texto principal del libro evita las asociaciones primitivas y directas presentes en la introducción sobre los fenómenos artísticos con la lucha económica y de clases, introduciendo los conceptos tales como popular, nacional, democrático.»⁷¹

También el compositor D. Kabalevskij (v. *supra*, cap. V, n. 55) señala también

⁶⁹ ASAF'EV, B.: *Muzykal'naja forma kak process*. op. cit. p. 89 [Cursivas mías — A. G.]

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 182.

⁷¹ [ORLOVA, 1964] p. 223.

sobre el lenguaje mecanicista y vulgar marxista en el prólogo de esta obra.

La Música Rusa desde el Comienzo del siglo XIX y *La Forma musical como proceso* fueron escritas casi simultáneamente. La primera fue publicada en 1928; la segunda fue retenida su publicación hasta 1930, a causa de las críticas de la RAPM. Comparando estas dos obras inevitablemente surge la pregunta ¿Por qué esta diferencia de concepción y de lenguaje, en dos obras que fueron escritas casi al mismo tiempo? Es evidente que bajo la intensidad de los ataques periodísticos de la RAPM al inicio de la revolución cultural, B. Asaf'ev se viera obligado a "entonar" ideológicamente las ideas y los dogmas de su tiempo. La diferencia de posiciones y de lenguaje entre estas dos obras, nos muestra claramente los cambios que se estaban dando de manera general en el "frente cultural"; en el avance de los ataques en contra de la *intelligencia* y particularmente en el "frente musical". Es posible que B. Asaf'ev, en su afán por mitigar la agresión de los "músicos proletarios", introdujera esta terminología simplista y mecánica, para demostrar posiciones que claramente no correspondían a su pensamiento estético.

Como ya hemos visto en el capítulo V de la presente investigación, B. Asaf'ev así actuó en 1929 con la *Historia de la Música y Cultura Musical*, y en 1931 con la *Crisis de la Musicología de Europa Occidental*. Ambas obras escritas bajo pedido. La primera escrita para la sección de música de la Universidad Estatal Obrera Unida, y la segunda para la Comunidad Revolucionaria Ucraniana de Música. Así de esta manera, B. Asaf'ev escribía lo que los marxista querían escuchar, dejando para sí, y siguiendo fiel a su pensamiento original, en su obra teórica. Pero a pesar de su coqueteo con el materialismo histórico, B. Asaf'ev siguió siendo objeto de las severas críticas por parte de la RAPM, acusado bajo los cargos de "formalismo idealista"; de "idealizar el arte musical de occidente"; de su tratamiento "anti-sociológico de la música"; y de su "¡misticismo religioso!".

La crítica comienza desde 1926 en las páginas de la revista *Música y Octubre*, caracterizando a Asaf'ev como "el mayor seguidor del formalismo". El autor anónimo de este artículo escribe: «Glebov [Asaf'ev] por lo pronto sólo habla

de sociología, sin saber aún como librarse de su concepción formalista de la música». ⁷²

La crítica se intensifica aún más en plena revolución cultural. En 1929 se publican dos artículos de la revista *El músico proletario*, destinados a criticar los fundamentos filosóficos de la obra de Asaf'ev. El primero de éstos, sin firmar y titulado: *El foco del formalismo en la ciencia musical*, señalaba que:

«...la ineptitud ideológica de los directores de la sección de música, de apartarse de las concepciones idealistas. [...] la situación de los ideólogos de la sección de música es necesario reconocer que es completamente inaceptable: formalista y antimarxista» ⁷³

En el segundo artículo titulado: *I. Glebov como crítico musical (En orden de juicios)*,⁷⁴ firmado por N. Vygodskij, se hace una valoración en extremo negativa de sus obras: *Los Estudios Sinfónicos*, y *El Libro sobre Stravinskij*.

Tres años más tarde, en la misma revista se publica el artículo, *Tras la etapa leninista en la teoría musical*.⁷⁵ Su autor J. Keldyš, señala que en su obra sobre Musorgskij, Asaf'ev...

«...no puede entender las facetas materialistas de la obra de Musorgskij, debido a su concepción subjetiva sobre la experiencia y a la ruptura idealista dada directamente de la sensación y el pensamiento.» ⁷⁶

¿Facetas materialistas de Musorgskij? ¿Rupturas idealistas de la sensación y el pensamiento? En estas formulaciones difícilmente se capta el sentido de la crítica. Más adelante Keldyš critica la concepción de Asaf'ev sobre la obra de Beethoven, expuesta en *La Forma Musical como Proceso*. Según el autor, Asaf'ev sólo traslada las categorías abstracto-filosóficas a las obras musicales.⁷⁷ También en relación a la forma musical, Keldyš afirma que las concepciones

⁷² s. n. *Muzyka i Oktjabr'*, 1926, № 3, pp. 3, 4. Citado en: [ORLOVA, 1964] p. 242, n. 1.

⁷³ s. n. «Očag formalizma v muzykal'noj nauke» *Proletarskij muzykant*, 1929, № 2, pp. 28, 31. Citado en. [KRJUKOV, 1981] p. 164, n. 4

⁷⁴ VYGODSKIJ, N.: «I. Glebov kak muzykal'nyj kritik (V porjadke obsuždenija)» *Proletraskij muzykant*, 1929, № 7-8. Citado en: [ORLOVA, 1964] pp. 429-30.

⁷⁵ KELDYŠ, J.: «Za leninskij etap v muzykal'noj teorii» *Proletarskij muzykant*, № 1. 1932. Citado en: [ORLOVA, 1964] p. 430.

⁷⁶ *Ibidem*. n. 2

⁷⁷ *Ibidem*. n. 3

de Asaf'ev son tan sólo un desarrollo directo de las concepciones energéticas del musicólogo suizo Ernst Kurth, ampliamente conocidas en su tiempo.⁷⁸

En junio de 1929 se había realizado la Conferencia de Música de toda Rusia, convocada en Moscú por *Glaviskusstvo* (v. *supra*, n. 58). Para la conferencia B. Asaf'ev presentó su ponencia titulada: *Tareas de la musicología contemporánea*.⁷⁹ En la conferencia B. Asaf'ev no pudo estar presente, y su ponencia fue leída por su discípulo R. Gruber.⁸⁰ En ésta, Asaf'ev afirmaba que todos los campos de la musicología deben de asumir como tarea principal «...el conocimiento del lugar y papel de la música en toda la compleja red de interrelaciones, entre el estado, la sociedad civil y las personas, conocimiento necesario para la dirección planificada de toda la vida musical».⁸¹ Pero subrayando la importancia que tiene para la musicología la constante relación con la práctica viva, Asaf'ev desafortunadamente utilizó el término “practicismo”, interpretado por varios conferencistas en su acepción “filosófica” y acusando a B. Asaf'ev de *machavismo!*⁸²

La intención de B. Asaf'ev era simplemente describir a la musicología como una ciencia inseparable de la practica musical misma. Práctica musical que muchos conferencistas “proletarios” no poseían, y sólo eran capaces de practicar su verborrea pseudo marxista. La acusación resultaba ridícula.

En una carta dirigida a R. Gruber el 10 de enero de 1930, Asaf'ev escribe:

«La palabra “practicismo” hay que entenderla solamente como una contraposición a la musicología que está separada de la vida, de la “musicología para sí”, la musicología en su totalidad responde a las peticiones y consignas de la realidad»⁸³

⁷⁸ v. *supra*, cap. V, nn. 94-96; e *infra*, cap. XII, *La Natur-Philosophie*.

⁷⁹ ASAF'EV, B.: «Zadači sovremennogo muzykoznanija» en: KOREVA, S., ed.: *Naš muzykal'nyj front. Materialy Vserossijskoj muzykal'noj konferencii*. M., Muzsektor Gosizdata, 1930, pp. 123-124, 242-244. Citado en: [ORLOVA, 1964] p. 242.

⁸⁰ Sobre Gruber, v. *supra*, cap. I, n. 118.

⁸¹ ASAF'EV, B.: «Zadači sovremennogo muzykoznanija» op. cit. p. 123.

⁸² El término se refiere a E. Mach, cuya filosofía fue duramente criticada por V. Lenin en su obra *Materialismo y empiriocriticismo*. (v. *supra*, nn. 6 y 7)

⁸³ Archivo personal del prof. R Gruber. Citada en: [ORLOVA, 1964] p. 242.

Todas estas críticas de la RAPM afectaron sensiblemente a B. Asaf'ev, hasta el extremo de querer abandonar su actividad musicológica por temor a la represión física. Esto llevó a una notable disminución en el volumen de sus trabajos de investigación teórica, y crítica musical durante la siguiente década.⁸⁴ En sus memorias sobre esos años de intensa crítica de la RAPM durante la revolución cultural, S. Bogojavlenskij, discípulo de B. Asaf'ev del Conservatorio Estatal de Leningrad, escribe:

«Esto fue en el otoño de 1928 al regreso de Asaf'ev de su viaje al extranjero, en aquel difícil periodo en su vida relacionado con la acusación de formalismo por parte de los teóricos rapmovskij,* antes de la publicación de "El Libro sobre Stravinskij". [...] Estaba preocupado dijo, y que deja el conservatorio; no sabe como seguirán las cosas en la sección de musicología, [...] ¿Qué es lo que sucedió? Como se sabe, en 1929 se publicó "El libro Sobre Stravinskij", en 1930 la I parte de "La Forma Musical como Proceso" y "La Música Rusa desde el Comienzo del siglo xix", investigaciones que desarrollaron una serie de problemas fundamentales de la historia y teoría de la música rusa y extranjera. Y así resultó que al final de los años 20, Asaf'ev inesperadamente se convirtió en la figura más conocida de la musicología soviética (aunque junto a él trabajaron B. L. Javorskij, y M. V. Ivanov-Boreckij). La problemática y las posturas en la resolución de las agudas cuestiones de la musicología, de la práctica, y de la vida musical-social, hicieron de él objeto de ataques y de críticas por parte de los activistas de la RAPM. Posiblemente esto lo provocó así mismo el viaje de B. V. al extranjero, así como los comentarios enviados por él durante la gira, los artículos publicados en las revistas extranjeras, y en "Novaja Muzyka". El papel sustancial en la interpretación de B. V. como líder de la "contemporaneidad" y del "formalismo", formaron una concepción falsa del papel de la Asociación de Música Contemporánea, que entraba en la última fase de su existencia. En 1930 en la Komakademii ** fue propuesta una discusión sobre los principios ideo-estéticos de la metodología de Asaf'ev como científico. La evidencia documental de esto quedó en su carta a Lunačarskij y al Pesidium de la Komakademii, así como la carta de Praha al compositor y musicólogo Waulin, en la

⁸⁴ Cfr. ORLOVA. op cit. pp. 225-249.

cual le escribió: “Odio a la musicología y a la pedagogía”»⁸⁵

Del texto citado se observa muy claramente como era la estrategia que la RAPM había desarrollado en el frente musical, cuyo objetivo era obtener el poder de las instituciones que hasta ese momento dirigía la *intelligencia* “burguesa”. En los términos en que plantea S. Bogojavlenskij estos hechos, se podrían interpretar como el producto de una simple y vulgar envidia del éxito de B. Asaf’ev como musicólogo, pedagogo y crítico musical en la Unión Soviética. Creemos que su punto de vista es simplista pero correcto.

Como ya hemos visto al inicio de este párrafo, los miembros de la RAPM no eran ni proletarios, y varios de ellos ni siquiera músicos. Su concepción de la música “proletaria” era incoherente y dogmática; tan sólo el pretexto de un grupo de ineptos chapuceros en busca del poder. Es por eso del absurdo en muchas de sus acusaciones y de su filosofía barata sobre la supuesta música proletaria. La RAPM podía haber acusado a B. Asaf’ev y a muchos otros musicólogos de lo que fuera, lo terrible era las consecuencias de tales acusación y señalamientos, que bajo la dictadura del proletariado en plena revolución cultural, significaba incluso llegar hasta la represión física.

En efecto, B. Asaf’ev había logrado una intensa actividad creativa en todos estos años posrevolucionarios. Simplemente desde el comienzo de su carrera de publicista y crítico musical de 1914 a 1930, contaba ya con más de 730 obras escritas, desde reseñas de conciertos y pequeños artículos, hasta sus principales obras de investigación musicológica. Su obra musical para ese entonces también era cuantiosa.⁸⁶ Además del papel protagónico que B. Asaf’ev había jugado en las instituciones de educación musical, y de difusión

⁸⁵ BOGOJAVLENSKIJ, S.: «Iz Vospominanij o B. V. Asaf’ev» en: [TIGRANOV, 1987] pp. 149-150.

* Se refiere a los miembros de la RAPM [A. G.].

** Se refiere a la Academia Comunista. Posteriormente Academia de Ciencias de la URSS. [A. G.]

⁸⁶ El catálogo de sus obras literarias y musicales fue realizado en el Conservatorio Estatal de Leningrad por T. D. Dmitrievoj-Mej, y publicado en 1957 por la Academia de Ciencias de la URSS. Cfr. DMITRIEVOJ-MEJ, T.: «Bibliografija i notografija Sočinenij B. V. Asaf’eva» en: [ASAF’EV, 1957a] pp. 293-380.

cultural del naciente estado soviético. Esto lo llevó a una intensa actividad en la realización de proyectos culturales en Rusia y en colaboración con Europa. Gracias a esto, B. Asaf'ev mantuvo una fructífera correspondencia y un intercambio de ideas con una serie de eminentes musicólogos y compositores de occidente. Entre ellos figuraban: Bernhard Paumgartner; Guido Adler; Alfredo Casella; y, Alban Berg.

Esto hace evidente el porqué se le acusó a B. Asaf'ev de agente de la música "burguesa" de occidente. Pero los cargos ya eran lo de menos. Sólo el dogmatismo marxista y la paranoia "berkeleyana" leninista de los *rappmovskij*, llegó incluso al absurdo de interpretar en un simple y "desafortunado" término de *practicismo* al *machavismo*?! Esto no era una lucha de ideas, ni la búsqueda de la verdad en las ciencias sobre el arte y la música. Esto fue el surgimiento de un tribunal cultural constituido por la ineptitud "proletaria", y utilizado como instrumento de lucha por el poder en la revolución cultural. S. Bogojavlenskij menciona en sus memorias una carta de B. Asaf'ev dirigida a Lunačarskij en la primavera de 1929. Sabemos por otra breve carta del 10 de diciembre de 1928, que B. Asaf'ev ya se había dirigido anteriormente a Lunačarskij, pidiéndole entrevistarse. Citamos ambas cartas.

111. A. V. Lunačarskij — B. V. Asaf'evu ⁸⁷

10 de Diciembre de 1928.

Querido camarada,

He leído con gusto su carta del 8 del xii y estaré encantado de verle, pero debo de advertirle que hoy viajo a Siberia, regreso hasta enero, hasta entonces nos veremos. *

Un fuerte saludo de mano.

Narkom de Educación A. Lunačarskij

⁸⁷ Original en: CGALI, f. 2658, op. 1, ed. 629. Sobre un impreso del Comisariato Popular de Educación. Sello y firma autografiada. Publicada en: [KRJUKOV, 1981] p. 142.

* El 19 de febrero de 1929, Asaf'ev le informa a Lunačarskij sobre su comisión al extranjero. Otčët o zarubežnoj komandirovke 1929. *Ibíd.*, pp. 63-65. [N. de A. Krjukov] El reporte de B. Asaf'ev de su comisión al extranjero correspondía a la gira de la *Opernaja Studja* del Conservatorio de Leningrad al Festival de Música de Salzburg en 1928, v. *supra*, cap. I, *Opernaja Studja*.

114. B. V. Asaf'ev — A. V. Lunačarskomu ⁸⁸

Primavera de 1929.

Querido Anatolij Vasil'evič.

*Me permito dirigirme a UD. por un asunto personal. Me han preocupado mucho los ataques demagógicos dirigidos a mí y a mi trabajo en Muzo G I I I, hechos en "Proletarskij muzykant". * Estos ataques desde cualquier punto de vista son suficientemente tendenciosos. Pero este no es el punto, ya que el derecho de la libre expresión y crítica no está en disputa. El hecho es que por todos lados me han llegado los rumores de que la campaña de los medios en contra mía tiene profunda influencia, y que a mí y mi corriente será expulsada y "eliminada" etc., etc. Estoy muy preocupado. Últimamente mis fuerzas se agotan. Le repito, no me preocupa la misma crítica, sino las afirmaciones que se esconden tras ésta sobre la desconfianza hacia a mí de los órganos de dirección del Narcompros. Si todo esto es solo mezquindad es aún mejor. Pero todo esto se ha hecho tan frecuente, que he decidido dirigirme directamente a UD. Aceptando inmediatamente la revolución, he trabajado honestamente veinte años sin interrupción en todos los ámbitos de la cultura musical de Leningrad, y me enorgullezco de que ni un sólo claro comienzo de actividad (incluso hasta justificando a sí mismo las recomendaciones de las obras o las invitaciones de directores — Klemperer, Ancerment etc.) simplemente no ha surgido sin mi iniciativa. En el campo de la ideología musical, e estudiado, crecido y desarrollado junto con mi entorno social musical, reconociendo mis errores, y nuevamente trabajando y buscando nuevos caminos. Estará UD de acuerdo Anatolij Vasil'evič, que ahora, después de una pesada e ininterrumpida actividad, ser simplemente expulsado como elemento nocivo, esto para mí es la muerte. Para mí y para mi familia. Acusaciones arrojadas descuidada e irresponsablemente casi de contrarrevolucionario me mata. ** Sí, yo siempre he sido y seré idealista en mi comportamiento, siempre me ocuparé de cuestiones del material, de*

⁸⁸ Copia del original en: CGALI, f. 2658, op. 1, ed. 445, l. 6-8 ob. Copia. Fecha determinada por el contenido. Publicada en: [KRJUKOV, 1981] pp. 144-45.

* Se refiere al artículo «Očag formalizma v muzykal'noj nauke» *Proletarskij muzykant*, 1929 № 2 [N. de A. Krjukov]

** En el artículo se señala «...la ineptitud ideológica de los directores de la sección de música de apartarse de las concepciones idealistas» y se subraya que «la situación de los ideólogos de la sección de música es necesario reconocerla completamente inaceptable: formalista y antimarxista» (*Proletarskij muzykant*, 1929, № 2, pp. 28, 31). [N. de A. Krjukov] (v. *supra*, n. 73).

la técnica y de la formación en mi arte, porque yo en esto soy fuerte, ¿pero acaso con esto mismo yo niego las bases mater[iales] y sociales de la génesis, de la evolución y de todo el contenido de la música? Yo nunca he sido un idealista abstracto en la música y no puedo serlo, ya que he crecido en la práctica musical y ahora me cocino en la realidad musical viva. Acaso yo, que he sido un ferviente propagandista de la música más emocional del realista Čajkovskij, actuado en contra de las tendencias “miroiskusstničeskij” *** que rebajan su significado, ¿puedo ser un formalista? Sí, por supuesto, cuando yo analizo la forma y el material, yo soy un formalista involuntario. Pero es pues ridículo que: al tiempo que en el conservatorio me injurian por la actividad destructora precisamente en el campo de los problemas formales, la eminente asociación ideológica me inculpa de formalismo reaccionario. En Europa soy un extraño, un “bol’ševik”, **** aquí soy un elemento nocivo. ¿Qué pues puedo hacer? En este momento está por salir a la luz una obra grande sobre Stravinskij — la he detenido, ya que temo a los reproches en mi occidentalismo y en mi interés hacia la música “emigrante”. Para el otoño debo de entregar al Muzsector un trabajo sobre la forma, que es el resultado de muchos años de trabajo, pero le pediré a Jurovskij dé una sustitución de este trabajo por algún otro práctico musical, porque de todas maneras mi libro provocará solamente irritación. ¿Qué hacer? Yo no quiero trabajar en Occidente, y para el trabajo aquí soy un elemento indeseable. ¿Es posible que mis conocimientos, mi actividad emprendedora ya no se necesiten en mi propio país? Anatolij Vasil’evič, todo esto que le escribo a UD, es el resultado de la inquietud vivida y sufrida en relación con las manifestaciones de todo tipo en mi contra y con las promesas de nuevas campañas. Temo por mi familia, si es que no soporto la lucha. El objetivo de mi carta es solamente uno: saber si puedo aún contar con su confianza, como personalidad que dirige al Narcompros, o si algo ha sucedido y mis servicios ya

*** Se refiere a *Mir iskusstva* [El mundo del arte]. Asociación artística formada en Sankt-Peterburg en 1898 y constituida por Aleksandr Benois; Sergej Djagilev; Bakst; Mikolajus Čiurlionis; Vladimir Ščerbačev; Igor’ Stravinskij, etc. De 1908 a 1914 *Mir iskusstvo* organizó las ahora célebres temporadas de ópera y los ballet rusos de Djagilev en París. Cfr. BOETZKES, M.: «Benois, Alexandre» Grove; BENOIS, A.: *Voznikoveniye ‘Mira iskusstva’: Aleksandr Benois*. Leningrad, 1928.

**** «...Algunos de nuestros enemigos políticos por ignorancia o por temor anotaron en una rúbrica “Los bol’ševik de Leningrad” (Die Bolschewiken aus Leningrad) Musorgsky, Dargomyschky, Rimsky-Korsakow und Asafiew”. Literalmente así se había impreso en uno de los periódicos vieneses.» — escribió, recordando la gira europea de la Opernaja Studja LGK en 1928, E. Kaplan (en: *Vospominanija o B. V. Asaf’ev*, p. 199). [N. de A. Krjukov]. (v. *supra*, cap. I, *Opernaja Studja*, p. 98, n. 152)

*no son necesarios. Si existe confianza y toda esta manifestación es fruto de la lucha dirigida, yo enérgicamente continuaré mi actividad científica y pedagógica. Si el origen de los ataques se basa efectivamente en lo prescindible de mi trabajo, le pido a UD decidir a mí mismo renunciar a la dirección de Muzo G I I I y de la dirección de la sección científico-musical en el conservatorio. *****

La lectura de esta carta nos permite ahora comprobar, en el caso concreto de Asaf'ev, que la revolución cultural fue un instrumento de la lucha por el poder. En primer lugar, las acusaciones de "formalismo" de la RAMP en contra de Asaf'ev, estaban principalmente motivadas por la lucha del poder en los órganos de dirección de *Narkompros*. Todo el aparato teórico marxista servía únicamente como instrumento de esa lucha interna. La centralización del poder y de las decisiones de la vida en general y no solamente musical, llevaron a todas las fuerzas sociales en la Unión Soviética a un mismo foco de lucha. Ese foco era el partido, y su instrumento de lucha era el "marxismo-leninismo".

Asaf'ev escribe en su carta que no le teme a la crítica, le teme a perder su puesto de dirección en *Muzo*, del Instituto de Historia de las Artes y de la dirección de la sección científico-musical en el Conservatorio. Pero toda esta queja dirigida a A. Lunacarskij resultaba irónica, ya que las presiones políticas sobre Anatolij V. Lunačarskij por el poder en el partido, lo llevaron a él mismo a renunciar a la dirección del *Narkompros* unos meses después, en julio de ese mismo año.⁸⁹

Por otra parte, el hecho de que B. Asaf'ev reconociera ante A. Lunačarskij que «...yo siempre he sido y seré un idealista en mi comportamiento,...» nos confirma que del prólogo de su obra *La Música Rusa desde el Comienzo del siglo xix*, y otras obras posteriores, habían sido tan sólo un coqueteo con el "materialismo histórico". Cinco años más tarde B. Asaf'ev se manifestará,

**** Más adelante sigue la palabra «yo espero» y en esto la copia se interrumpe. Como se sabe, los aspectos erróneos de la actividad de la RAMP en varias ocasiones se sometieron a crítica. En 1932, en base a la resolución del CK VKP (b) [Comité Central del Partido Comunista de Toda Rusia] «Sobre la reconstrucción de las organizaciones artístico-literarias» esta asociación fue deshecha. De parte de los órganos partidistas y gubernamentales Asaf'ev constantemente encontró apoyo. [N. de A. Krjukov]

⁸⁹ v. *supra*, n. 65.

como en un acto de contrición, su conversión al marxismo-leninismo. En 1934 B. Asaf'ev publica en la revista *Sovetskaja Muzyka* (órgano editorial de la Unión de Compositores Soviéticos) su artículo, titulado: *Mi camino*.⁹⁰ En éste Asaf'ev reconoce sus "pecados" y rectifica el camino. El artículo es una breve autobiografía en la que hace un recuento de su actividad crítico-musical. Al llegar al año 1931, Asaf'ev declara:

«En 1931, casi después de diez años, nuevamente regresé a la composición (el ballet "Plamja Pariža"* — reconstrucción musical de la época de la Gran revolución francesa y composiciones en base a estos materiales), pero pretendiendo orgánicamente la fusión de mi investigación teórico-histórica y el trabajo cultural con mi práctica creativa de compositor, se presentaron ante mi una serie de problemas en el campo del método creativo y del contenido, que respondieran al curso de la gran construcción del socialismo en nuestro país. En la combinación de teoría y práctica en mi creación de musicólogo y compositor veo una de las tareas fundamentales en los años restantes de mi vida. He llegado a esto como resultado de largas romántico-utópicas divagaciones formales, y en total le debo mi rectificación solamente al estudio del materialismo histórico y dialéctico, y lo más importante, al creativo régimen gubernamental de nuestro país, encabezado por VKP(b) y sus geniales dirigentes.»⁹¹

Es curioso como tras 34 años de haberse escrito este artículo, se nos describe a B. Asaf'ev como al buen San Agustín que se debate entre el maniqueísmo y cristo, en la obra de Elena Orlova: *B. V. Asaf'ev*.

«Hacia el periodo de 1926-1927 se relaciona el comienzo del profundo interés de Asaf'ev por los trabajos de los clásicos del marxismo-leninismo y su estudio, que jugaron un papel definitivo para su posterior actividad. Por la memorias de los alumnos de Asaf'ev, sabemos que los trabajos de Marx, Engels, y Lenin, cada vez más y más entraban al círculo de sus lecturas en esos años.»⁹²

⁹⁰ ASAF'EV, B.: «Moj put'» *Sovetskaja muzyka*. № 8, 1934, pp. 47-50.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 48.

* *Plamja Pariža*. Triumf respubliki. París en llamas. El triunfo de la república. [A. G.]

** Partido Comunista de Toda Rusia (de los bol'shevik) [A. G.]

⁹² [ORLOVA, 1964] p. 230

Con el encargo del ballet *París en llamas*, Asaf'ev encuentra una salida a la crisis de su estado emocional en esos años. En sus memorias, escritas durante el bloqueo de Leningrad en la segunda guerra mundial, Asaf'ev termina la obra con estas palabras:

«Aproximadamente hasta 1931-1932 de manera estoica mantuve mi multifacética actividad, simultáneamente escribiendo libro tras libro en la persona de Igor' Glebov. Pero desde el momento de comenzar el trabajo sobre el ballet "Plamja Pariža", sentí una aguda e inolvidable añoranza por la creación musical, que poco a poco comencé a apartarme del trabajo organizativo, pedagógico y de asesoría (el administrativo siempre me fue ajeno), principalmente a favor de la composición paralelamente con la investigación "para sí". Considero que tenía a esto el derecho <...> »⁹³

⁹³ ASAF'EV, B.:«O sebe» en: [KRJUKOV, 1974] p. 508.

CAPÍTULO IX

LOS AÑOS TREINTA Y LA GRAN GUERRA PATRIA

Los ballet(s)

En 1932 B. Asaf'ev regresa nuevamente al ballet, escribiendo su obra musical protagónica que fueron los ballet(s): *París en Llamas (El triunfo de la República)*, sobre temas de la revolución francesa, y *Bachčisarajskij fontan*. Durante su trabajo como *konzertmeister* en el Teatro Mariinskij de 1909 a 1916, B. Asaf'ev compuso varios números de ballet aislados y cuatro ballet(s) completos. Estos fueron: *Lirios blancos (sueños de poeta)*; *El regalo del hada*; *Florenta maligna*; y *Pierrot y las máscaras*. Además de la redacción e instrumentación del ballet en cuatro actos *La bayadère* de L. Minkus (v. *supra*, cap. I, El Teatro Imperial Mariinskij). En 1918 B. Asaf'ev escribe dos ballet más. El primero, un ballet en 3 actos sobre temas de E. Grieg, *La doncella de hielo (Solweig)*, y el segundo, *Carmagnola*, ballet en un acto sobre un tema de la revolución francesa, representado en un club de Petrograd en noviembre de 1918, durante el primer aniversario de la revolución soviética.



Con un intermedio de 14 años B. Asaf'ev vuelve al ballet con *Paris en Llamas*. Ballet en cuatro actos y seis escenas sobre la revolución francesa. Libreto de N. Volkov y V. Dmitriev. Este ballet significó para B. Asaf'ev no sólo la composición de una obra musical, sino también todo un trabajo de investigación musicológico. Dos años después, en noviembre de 1934 Asaf'ev escribe en ocasión de la puesta en escena del tercer acto de su ballet, en el Teatro Bol'šoj de Moscú, un artículo titulado: *La Música del "tercer estado"*. En éste, Asaf'ev describe su trabajo sobre el ballet *París en Llamas*:

«La música del ballet París en Llamas representa un montaje de la herencia histórico-musical, principalmente de la época de la revolución burguesa en Francia, cuya parte de la composición está en el carácter y estilo de este material. Mi objetivo principal fue trasladar a nuestra contemporaneidad, utilizando los medios de la técnica contemporánea cercana a nosotros, las “expresiones” sonoras de la música del pasado. Veía a esta música con los ojos de un historiador: no me interesaban las obras separadas ni los logros individuales de uno u otro compositor, sino la creación de la gran época en toda su riqueza y contenido, como documento histórico y como un discurso vivo maravillosamente pasional y emocional, que nos lleva hasta el énfasis heroico de grandioso dolor y agitadas alegrías de júbilo popular. Trabajé sobre esta tarea no solamente como compositor dramaturgo, sino también como musicólogo, historiador y teórico, y como literato sin apartarse de los métodos de la novela histórica contemporánea. »¹

B. Asaf'ev trabajó sobre el argumento del ballet desde 1929, estudiando los trabajos teóricos sobre la revolución francesa de 1789. En calidad de fuentes musicales, B. Asaf'ev utilizó una gran cantidad de música francesa, desde colecciones de piezas francesas, hasta las obras de los compositores franceses del siglo XVI al XVIII, recolectadas del fondo de partituras de la Biblioteca Estatal Pública de Leningrad. En la recolección de los materiales, Asaf'ev fue asistido por dos de sus alumnos del Conservatorio. Siendo uno de sus asistentes, S. Bogojavlenskij escribe en sus memorias:

«Desde el otoño de 1929 B. V. vivía con su familia en Detskoe Selo (Puškin).* A Leningrad sólo venía para trabajar en la Biblioteca Central de Música en la calle Zodčego Rossi, de la cual era aún su director. Estas funciones pasaron poco a poco a su discípulo Nikolaj Vladimirovič Mamun, con el cual tuvimos una fuerte amistad. [...] Asaf'ev trabajaba también en los fondos de partituras y libros de la GPB,** estudiando la maravillosa colección de partituras de los compositores franceses del siglo XVI al XVIII. Mamun y yo decidimos ayudar a B. V. y dividimos el trabajo de la siguiente manera: él buscaba las partituras y

¹ ASAF'EV, B.: «Muzyka “tret'ego soslovija”» *Sovetskoe iskusstvo*, ot 21. X. 1932. (ahora en: [ASAF'EV, 1957a] p. 138)

asignaturas en los fondos de la Biblioteca Central de Música, y yo “correteaba” por los catálogos de los fondos de libros y notas de la GPB.»²

B. V. Asaf'ev trabajó con todo este material musical como si fuera un historiador, como un escritor que cita y cuenta la historia de la revolución francesa en música, como en una novela histórico-musical. El ballet resultó ser una especie de crestomatía musical de la época de la revolución francesa.



El argumento de *París en Llamas*, es la marcha del contingente de Marselleses a París, y la toma de la Bastille del 10 de agosto de 1792. El pueblo representa al héroe colectivo de la obra. Los personajes principales del ballet son: *Philippe* — comandante del batallón marsellés; *Jeanne* — una joven campesina, y su padre *Gaspar*; *Diana Mireille de Poitiers* y *Antoine Mistral* — artistas del ballet real que participan de la revolución.

Asaf'ev introduce en el ballet un coro que interpreta piezas revolucionarias francesas de la época, como: *La Marseillaise*; *Carmagnola*; y *ça ira*. Estas piezas reflejan el sentimiento y los estados de ánimo revolucionarios del pueblo y de la época de la revolución. En la obra también se introducen fragmentos aislados de melodías tomadas de los compositores de la época, como: Cherubini; Gossec; Lesieur; etc. Incluso la misma música de Asaf'ev, está compuesta en el estilo y el carácter de la música francesa de la época. Al concentrarse en el conflicto entre el pueblo y la aristocracia, la música no refleja la caracterización individual de los personajes. La situación dramática

² BOGOJAVLENSKIJ, S.: «Iz vospominanij o B. V. Asaf'ev» en: [TIGRANOV, 1987] p. 150.

* Detskoe Selo (Puškin). Población situada en los suburbios de Leningrad, sede del palacio de verano de la zarina Ekaterina II (Ekaterinskij tvorec). Posteriormente la pequeña ciudad se rebautizó en homenaje a A. S. Puškin, el cual había estudiado en el liceo para jóvenes de la aristocracia rusa, ubicado junto al palacio de Ekaterina II. [A. G.]

** Biblioteca Estatal Pública *Saltykov-Ščedrin* [Ahora: NGB]. La biblioteca contiene una vasta colección de manuscritos musicales, cuya catalogación había iniciado V. V. Stasov. En 1918 Andrej Nikolaevič Rimskij-Korsakov (hijo del compositor) se hace cargo de la catalogación. En 1938 concluye un catálogo definitivo de ésta. (v. *supra*, cap. I, p. 58) — A. G.

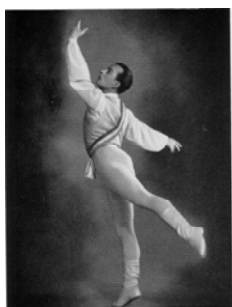
y los modelos de los héroes resultan ser sólo un boceto general, y de aquí surge una especie de pancarta o rótulo de la dramaturgia musical del ballet.³ El primer acto es una especie de exposición dramática de los estados de ánimo revolucionarios en las provincias, y el levantamiento de las aduanas en Marsella. La primera escena sucede en los suburbios de París en el año de 1792. En la guerra con Austria las tropas francesas dirigidas por generales traidores sufren varias derrotas. Al llamado de los revolucionarios se celebra el 14 de febrero el tercer aniversario de la toma de la Bastille, siendo el primer día de la revolución de 1789. El destacamento revolucionario de marseleses dirigido por Philippe se dirige a París. El destacamento se detiene a descansar en la casa del campesino Gaspar, cerca del castillo del marqués de Beauregard, allegado del Rey. Ahí se conocen Philippe y Gérôme con los hijos de Gaspar: Jeanne, Pierre y Jack. Al regresar el marqués de Beauregard de cacería, ve a Pierre con la bandera de los marseleses en la mano y lo manda arrestar. Gaspar retoma la bandera y los sirvientes de Beauregard lo golpean y se lo llevan al castillo. La segunda escena del primer acto inicia en las puertas del castillo del marqués de Beauregard. Los marseleses expresando abiertamente su indignación llaman al pueblo al levantamiento. El pueblo armado resuelve tomar el castillo y liberan a Gaspar. El marqués huye y el pueblo festeja danzando la farandola, enmarcada en la suite de varias danzas que ejecutan varios de los personajes de la acción: danza colectiva de Jeanne, Pierre y dos marseleses *pas-de-quatre*; danza de Jeanne; danza de dos niños. Jeanne y su hermano Pierre se unen al destacamento de marseleses y parten a París. Por el camino cantan con un espíritu resuelto y heroico la *Marseillaise*.

El segundo acto inicia en la sala del palacio de Versailles. El Rey ofrece un banquete en honor del regimiento de la guardia flamenca, con el propósito de preparar un golpe contrarrevolucionario. La música se distingue de los anteriores actos. En calidad de símbolo, Asaf'ev utiliza en este acto la música

³ Cfr. RIBNIKOVA, M.: *Balety Asaf'eva*. Moskva, Gos. Muz. Izd. 1956, pp. 24-25.

de J. B. Lully, Gluck y Grétry. Una lenta y solemne sarabande inicia el baile. Le sigue el espectáculo de la corte. Los artistas del Rey interpretan el ballet mitológico *Las travesuras de Cupido*. El papel de los amantes lo representan los artistas de la corte, Diana Mireille de Poitiers y Antoine Mistral. Al término del espectáculo aparece el marqués de Beauregard, con la noticia del levantamiento en sus tierras. El Rey y el marqués envían una carta a los prusianos pidiendo ayuda. Durante el banquete Antoine Mistral, que simpatiza con la revolución, descubre la carta y la esconde, pero es notado por el marqués. Al sospechar el marqués de Antoine, lo asesina. La muerte de Antoine Mistral marca el destino de Diana Mireille de Poitiers, quien se propone vengar la muerte de su amigo y luchar por la liberación de Francia. Al encontrar la carta escondida por Antoine, Diana decide comunicarle al pueblo de la contrarrevolución y huye del palacio.

El tercer acto inicia con una escena masivo-dancística en las calles de París, en donde el pueblo festivamente recibe a los marseleses con danzas y piezas populares. Aparece Diana Mireille quien se dirige al pueblo anunciando lo sucedido en el palacio, y sobre el complot en contra de la revolución. El marqués es arrestado y traído a la plaza.



El pueblo canta (el coro) la *Carmagnola*, que después la orquesta acompaña con variaciones de ésta misma, en una serie de danzas interpretadas por Philippe. La toma del palacio del Rey al final del tercer acto, es la culminación dramática del ballet. El pueblo marcha en armas hacia el palacio de Tullerie.

El cuarto acto es un cuadro festivo de masas, concebido como el final de una sinfonía heroica con un pasado trágico. La primera escena inicia con el palacio rodeado. A lo lejos se escucha el canto del pueblo. El pueblo toma el palacio. En la música de Asaf'ev se refleja la tensión de los movimientos escénicos a través de un constante desarrollo y aumento de la dinámica, y la música vivamente ilustra la acción escénica que transmite el carácter general dramático de los acontecimientos. La segunda escena representa el festejo del

pueblo en las plazas de París. Las danzas reflejan la alegría y la algarabía general del pueblo. Primero danza Diana Mireille de Poitiers; después la contradanza; el *pas-de-de* de Jeanne y Philippe; y por último todos danzan la *Carmagnola*. En brazos levantan a Diana Mireille, quien en pose de escultura, representa a la Libertad (como *La Libertad* de Eugene Delacroix). El coro y la orquesta terminan con la pieza *Vse vperë* [Todos adelante].

El ballet resulta ser una obra sinfónico-monumental, realizada por medio del teatro musical. El estreno se llevó a cabo el 7 de noviembre de 1932, en la escena del Teatro Académico de Ópera y Ballet de Leningrad (*Mariinskij*), con motivo del 15 aniversario de la revolución de octubre.⁴

Durante la década de los años treinta, B. Asaf'ev escribe uno tras otro, y año tras año, diez ballet(s) y tres óperas con una temática muy variada. En 1933 escribe *Bachčisarajskij fontan*, ballet-poema sobre la obra homónima de A. Puškin;⁵ 1934 *Ilusiones perdidas* sobre temas de H. Balzac; 1935 *Partizany*; 1936 la ópera *Kaznačejša* [La tesorera], sobre el poema de Lermontov *Tambovskaja kaznačejša*;⁶ 1936 *El rehén del caucazo*, ballet-poema sobre el poema homónimo de A. Puškin;⁷ 1936-37 la ópera *Minin i Požarskij*, libreto de M. Bulgakov sobre tema histórico; 1937 *Krasavica Padda (Radda i Lojko)* leyenda coreográfica sobre motivos del cuento de M. Gor'kij *Makar Čudra*; 1937-38 el ballet *La noche de Navidad*, sobre la obra homónima de N. Gogol;⁸ 1939 el ballet en 4 actos *Stepan Razin*; 1939 el ballet *Ašik-Kerib*, sobre un tema de Lermontov; 1940 la ópera en 5 actos *La Tempestad*, sobre la obra homónima de A. Ostrovskij; y en 1940 el ballet en 4 actos *Sulamif'*. Libreto de Keller sobre la obra de A. Kuprin. Una de las más bellas obras escritas por Asaf'ev durante esta década, fue sin duda su Ballet-poema *Bachčisarajskij fontan*. Poema romántico coreográfico en

⁴ Cfr. RIBNIKOVA, M.: *Balety Asaf'eva*. op. cit., pp. 23-35.

⁵ Cfr. PUŠKIN, A. S.: «Bachčisarajskij fontan» en: [PUŠKIN, 1978a] pp. 498-511.

⁶ Cfr. LERMONTOV, M.: «Tambovskaja kaznačejša» en: *Stichotvorenija. Poemy*. Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1984, pp. 154-174.

⁷ Cfr. PUŠKIN, A.: «Kavkazkij plennik» en: [PUŠKIN, 1978a] pp. 461-480.

⁸ Cfr. GOGOL', N.: «Noč pered roždestvom» en: *Izbrannye proizvedenija*. 2 t. Leningrad, Lenizdat, 1965-68, pp. 100-143.

cuatro actos, basado en el libreto de N. Volkov sobre el poema homónimo de A. S. Puškin (1824). El poema relata la leyenda popular de una misteriosa fuente en el palacio de Bachčisarajskij en Crimea. En 1936 B. Asaf'ev escribe *Sobre la música de "Bachčisarajskij fontan"*, en el que nos dice:

«El personaje de Maria, como se revela en mi música, se relaciona y condiciona con infinidad de transformaciones musicales, y sobre todo poéticas del aspecto romántico de la joven polaca, pero al mismo tiempo es la *joven* de los sueños de Puškin. Pero como todos los demás personajes del ballet-poema "Bachčisarajskij fontan", estos son personajes descubiertos e "interpretados" en la atmósfera emocionalmente tensa de nuestra época [...]...en el romanticismo de Puškin, la "Rehén" y la "Fuente" las percibo como una lucha pasional por la liberación en la cosmovisión y la conciencia creadora del poeta, de los lazos y los residuos de servidumbre de la vida feudal. Lo que descubre el romanticismo de Puškin, es el surgimiento de una nueva conciencia individual a través del "renacimiento" de la emoción del amor en su transformación "poética", y el rechazo a la visión despótica y de propiedad sobre la mujer...»⁹



El argumento del poema *Bachčisarajskij fontan* de Puškin relata la leyenda del sultán de Bachčisaraj en el Cáucaso. En su invasión a Polonia, el sultán Girej rapta a la bella María después de asesinar a su padre, Pan (Señor) de Polonia. En el harem de Bachčisaraj, María se convierte en la favorita. Zarema, una hermosa georgiana y ex-favorita del sultán, le pide a María que rechace a Girej. Esa noche María es apuñalada por Zarema, y ésta a su vez es ahogada por el eunuco del harem. El sultán parte desesperado de Bachčisaraj a la guerra. A su regreso, éste construye en honor de María una fuente de mármol, que milagrosamente derrama lágrimas por su muerte.¹⁰ Sobre el libreto, su autor N. Volkov, nos dice:

⁹ ASAF'EV, B.: «O muzyke "Bachčisarajskogo fontana"» en: *Bachčisarajskij fontan*. M., Muzyka, 1936 (ahora en: [ASAF'EV, 1957a] p. 142; y, POPOV, L., ed. "Bachčisarajskij Fontan" B. V. Asaf'eva. Leningrad, Gos. Muz. Izdatel'stvo, 1962, p. 8)

¹⁰ Cfr. PUŠKIN, A. S.: «Bachčisarajskij fontan» op. cit., pp. 498-511.

«Escenificar el argumento del poema no es difícil. Lo importante consistió en encontrar la llave hacia el tema, hacia las vivencias que incentivaron a Puškin a escribir “Bachčisarajskij fontan”. Sólo poseyendo el tema se podría crear una verdadera obra dramática, capaz de emocionar y atrapar al público. En la base de “Fontan”, naturalmente se encuentran las reflexiones de Puškin sobre el amor y el arte. La imagen colorida de Girej en nuestra pieza, deja de ser un modelo de Xan de Crimea y se convierte en una especie de retrato de un joven byroniano de los años veinte del siglo pasado. En su relación con Zarema y María se reafirma los dos estilos de amar: el estilo del harem, es decir, de la posesión forzada, y el estilo de la unión espiritual, ante el cual el amor se conquista no con la sensualidad sino con el sentimiento. Este estilo bien lo llamó B. V. Asaf’ev la “superación de la conciencia del harem en Puškin” .»¹¹

En *Bachčisasajskij Fontan* se encuentra la idea sobre la inmortalidad a través de la obra de arte. La concepción romántica sobre la vida perecedera que puede ser grabada para la eternidad en las formas artísticas. Tal obra de arte resulta ser, en el poema de Puškin, la fuente que erigió Girej en recuerdo de la desdichada María.



El ballet comienza con un prólogo. En la escena se encuentra Girej sentado junto a la “Fuente” callado e inmerso en sus pensamientos. El primer acto del ballet inicia en el jardín del viejo castillo del Pan Potockij en Polonia. Están en los últimos preparativos para el festejo del cumpleaños de la hija del señor del castillo, María. El baile se inicia con una solemne polonesa que bailan María y Vaclav. Le siguen los invitados. Tras la polonesa le sigue una danza nacional polaca, *krakovjak*. Después las danzas de María sola. En esta escena se da la característica musical de la heroína. Le sigue una *Mazurca* en la que participan todos los invitados. De pronto se interrumpe el baile con la aparición del guardián del castillo, quien comunica sobre el ataque de los tártaros. Se escucha una marcha oriental. Los polacos

¹¹ VOLKOV, N.: «O Libretto» en: *Bachčisarajskij fontan*. M., Muzyka, 1936 (ahora en: POPOV, L., ed. “*Bachčisasajskij Fontan*” B. V. Asaf’eva. op. cit., p. 5.)

se defienden sin éxito. Vaclav lucha con los tártaros defendiendo a María, pero cae bajo el ataque de Girej, el Xan tártaro. Éste, al ver a María queda prendido de su belleza y se inclina ante ella. De nuevo se escucha la señal de los tártaros y el castillo queda en llamas y en silencio.

El segundo acto inicia en el harem del Xan Girej en el palacio de Bachčisaraj. A lo lejos se oye el regreso del Xan con una marcha que dibuja el salvaje y bárbaro oriente. Lo espera sin paciencia su bella georgiana Zarema. La aparición de María en el harem pone en alerta a Zarema, quien no cree que Girej pueda preferir a otra. La imagen de María con su belleza espiritual aquí es relacionada con la lírica de una música pensativa y triste, que se contrapone a la imagen de Zarema, la belleza oriental nacida para el placer. Zarema baila para el Xan, quien siempre sabe atraer su atención, pero Girej permanece indiferente ante la apasionante danza de la georgiana, quien teme ya no ser su preferida y se dirige a él. La música del final de esta escena expresa el sufrimiento y la pasión de Zarema.



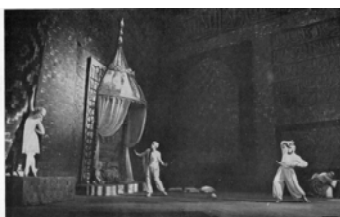
Como introducción al tercer acto, B. Asaf'ev inserta al final del acto anterior, un número vocal con los versos de *Recompensa el cielo al hombre*, del poema de S. Puškin. Este entreacto, titulado *pieza tártara*, es una especie de repliegue lírico vocal en suaves tonos orientales sobre un fondo rítmico obstinado. En la pieza, la bella Zarema canta al amor como dicha suprema para el hombre. Con esta misma pieza se abre el tercer acto, en el que María, triste y sola, pensativamente se encuentra en un rincón del harem del palacio de



Bachčisaraj. Recordando su hogar, María toca en el arpa una pieza polaca. Después aparece Girej, quien en una gran escena de pantomima declara su amor a María, no como poderoso Xan, sino como caballero conquistado por su belleza. Al retirarse Girej, María se queda sola con sus recuerdos sobre Polonia y Vaclav, expresado en su danza-elegía, cuando ésta fue un vals y una mazurca. Finalmente, se queda dormida.

En el silencio de la noche Zarema se acerca a María. La aparición de Zarema

es acompañada por un gran solo de violoncello, escrito en un espíritu de dramático recitativo sobre entonaciones de la característica musical de Zarema del segundo acto. María se despierta y la georgiana le suplica que deje a Girej. En esta escena se refleja en la música el contraste de las dos imágenes femeninas. Las suplicas de Zarema que se transmiten en melodías de carácter patético, y al mismo tiempo, la perplejidad de María ante la pena de Zarema, reflejado en los leitmotif(s) pensativos y tristes de la heroína.



Al despertarse la sirvienta por las elocuciones pasionales de Zarema, espantada corre tras Girej. El Xan aparece en la alcoba de María, en el momento en que el puñal resplandeciente de Zarema da el golpe mortal a su contrincante. María muere lentamente liberándose de su pobre destino. La decoración del cuarto acto representa el parapeto de una de las torres del palacio de Bachčisaraj. La mirada de Girej permanece lejana sin notar la ejecución de Zarema, quien suplica con amor al Xan. Girej no le responde. Zarema es ejecutada. Los mismos acordes de la muerte de María se escuchan en la ejecución de Zarema. Es el motivo de la muerte. Girej solo, piensa en su declaración de amor a María. El acto culmina con una enérgica danza guerrera. En el epílogo, nuevamente aparece la decoración del prólogo. Girej se encuentra solo junto a la “Fuente de lágrimas”, construida en memoria de la “desdichada” María. Se escucha la música del romance de Gurilev del prólogo. En esta ocasión tras la escena, ante Girej surge la imagen de María, el fantasma de sus sueños.¹²

El ballet se estrenó en la escena del Teatro Académico Estatal de Ópera y Ballet Kirov (*Mariinskij*) de Leningrad, el 28 de septiembre de 1934, con la coreografía de R. Zacharov. En 1936 el ballet se escenifica en el *Bol’šoj Teatr* SSR de Moscú. La obra es actualmente parte del repertorio de ballet de ambos teatros, y se ha representado por éstos en la mayor parte de las escenas de ballet en Europa.

¹² CFR. RIBNIKOVA, M.: *Balety Asaf’eva* . op. cit., pp. 35-48.

P. I. Čajkovskij

En enero de 1935 B. Asaf'ev publica en la revista *Sovetskoe iskusstvo*, uno de los pocos artículos escrito en los años treinta, titulado: *La Lírica de "La Dama de Picas"*.¹³ Posteriormente en ese mismo año, el artículo se reedita con algunos cambios bajo el título: *Sobre la Lírica de "La Dama de Picas"*,¹⁴ publicado para la puesta en escena de la ópera *La Dama de Picas* de P. I. Čajkovskij, en el *Malyj Akademičeskij Opernij Teatr* de Leningrad.

El libreto de la ópera fue escrito por el propio compositor y su hermano, Modest I. Čajkovskij, basado en la obra homónima de Aleksandr S. Puškin, *Pikovaja dama* de 1833. La obra relata la historia de un ingeniero militar llamado Hermann, quien una noche de invierno en Sankt-Peterburg, tras un juego de cartas, escucha una leyenda sobre la condesa Anna Fedotovna. Sesenta años antes, la condesa había perdido una cuantiosa suma jugando cartas en París. Su marido, argumentando que no tenían esa cantidad, se negó a pagar. La condesa pide ayuda al conde de Saint-Germaine, quien le revela el secreto de tres cartas con las que puede ganar en el juego, y así pagar su deuda. En sesenta años la condesa nunca reveló el secreto de las tres cartas, cuya historia impresionó profundamente al joven Hermann. Días



después, la joven dama de compañía de la condesa nota la presencia de Hermann, quien durante días rondaba por el palacio. Al poco tiempo la joven dama, llamada Liza Ivanovna, comienza a recibir cartas del joven desconocido, quien finalmente le contesta. Una noche, la joven Liza acepta encontrarse con Hermann. En su carta, Liza le explica:

¹³ ASAF'EV, B.: «Lirika "Pikovej damy"» *Sovetskoe iskusstvo*, 11. I. 1935 (ahora en: ASAF'EV, 1976a] pp. 214-218)

¹⁴ *Ídem.* «O lirike "Pikovej damy"» en: *Pikovaja dama*. Sb. Statej i materialov k postanovke opery "Pikovaja dama" v Gos. Akad. Malom opernom teatre. L., Gos. Ak. Malyj opernyj teatr, 1935, pp. 20-24.

«Hoy hay un baile con el embajador ***skij. La condesa asistirá. Nos quedaremos hasta las dos de la mañana. Esta es su oportunidad de verme a solas. Tan pronto como la condesa se vaya, su personal se dispersa, y en el zaguán se queda el portero, que siempre va a su habitación. Llegue a las once y media. Vaya directo a la escalera. [...] De frete vaya a la izquierda, todo derecho hasta el dormitorio de la condesa. En el dormitorio tras el biombo verá dos puertas pequeñas: a la derecha el gabinete, a donde la condesa nunca entra; a la izquierda al corredor, y ahí mismo una estrecha escalera de caracol; ésta lleva a mi habitación»¹⁵



Hermann siguió las indicaciones de Liza, pero no llegó hasta su habitación, y esperó en el gabinete de la condesa. A las dos de la mañana llegó la condesa acompañada de Liza, quien corrió inmediatamente a su habitación. La condesa se dispuso a dormir, pero sin poder hacerlo, se sentó en el diván bajo la luz de las velas. Hermann tras el biombo observaba. Minutos después, parado frente a ella, Hermann le suplica revele el secreto de las tres cartas. La vieja callada mirándolo como si no lo escuchara, al comprender lo que le pedía le respondió.

« — Esto fue una broma, — dijo ella finalmente, — le juro! esto fue una broma!
— Con esto no se bromea, — le respondió Hermann enojado, — [...] — Para quien guarda su secreto? Para los nietos? Ellos ya son ricos sin esto; ellos no saben el valor del dinero.»¹⁶

Ante la negativa de la vieja a sus suplicas, Hermann la amenaza con una pistola, y la condesa muere del susto. Mientras tanto, Liza Ivanovna esperaba sentada en su habitación aún vestida, convencida de que el joven ingeniero no se había atrevido a entrar. Minutos más tarde Hermann entra en la habitación de Liza, le cuenta lo sucedido y se marcha. Tres días después, Hermann asiste al funeral de la condesa. Esa noche el espíritu de la condesa se presenta ante Hermann, revelándole el secreto de las tres cartas.

¹⁵ PUŠKIN, A.: «Pikovaja dama» en: [PUŠKIN, 1978b] p. 500

¹⁶ *Ibíd.*, p. 502.

«— He venido en contra de mi voluntad, — dijo ella con voz firme, — pero se me ordenó cumplir tu súplica. El tres, el siete y el as, ganan para ti, pero con la condición de que juegues una carta por día, y que después en toda tu vida no vuelvas a jugar.»¹⁷

Tres, siete y as, repetía Hermann constantemente. De Moscú llegó a S-Peterburg Čekalinskij, célebre jugador de cartas. Hermann jugó cuarenta y siete mil rublos el primer día, que ganó con la carta tres, y se retiró inmediatamente. Al siguiente día ganó la misma cantidad con el siete. Al tercer día todos los esperaban.

«Čekalinskij comenzó a tirar las cartas, sus manos temblaban. A la derecha una dama, a la izquierda el as. — El as gana! — dijo Hermann y abrió su carta. — Su dama pierde, — dijo dulcemente Čekalinskij.»¹⁸

En lugar del as, Hermann tenía en su mano la dama de picas, que en ese instante parecía que le guiñaba el ojo y le sonreía. El parecido era increíble. — Vieja! — gritó Hermann horrorizado.

La ópera de Čajkovskij se estrenó en el teatro *Mariinskij*, el 7/19 de diciembre de 1890, bajo la dirección de E. Napravnik. El libreto de Čajkovskij cambia sustancialmente algunas escenas y hechos de la obra de Puškin. Por ejemplo, Liza es ahora la nieta de la condesa, quien se suicida trágicamente arrojándose al río Neva. Además del cambio en la acción escénica del siglo XIX al XVIII, propuestas por la dirección de Teatros Imperiales.¹⁹

En 1935, el *Malyj Opernij Teatr* de Leningrad invita a Vsevolod Emilevič Meyerhold, a montar la escena de la ópera *La Dama de Picas* de Čajkovskij. El *Malyj Akademičeskij Opernij Teatr* había sido hasta 1931 una filial del Teatro Académico Estatal de Ópera y Ballet GATOB (*Mariinskij*). El joven teatro al recibir su plena independencia en ese año, se pronunciaba a sí mismo como un teatro experimental, un teatro audaz, un laboratorio para la nueva ópera soviética.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 507.

¹⁸ *Ibíd.* p. 510.

¹⁹ Cfr. TARUSKIN, R.: «Queen of Spades, The [Pikovaya dama (Pique Dame)]» Grove.



V. Meyerhold había sido director escénico del teatro *Mariinskij* desde 1909, montando los espectáculos: *Tristan und Isolde* de Wagner (1909); *Orfeo* de Gluck (1911); *Elektra* de R. Strauss (1912-13); y, *El Convidado de Piedra* de Dargomyžskij (1917). En 1914 Meyerhold había dirigido la escena del ballet-pantomima B. Asaf'ev titulado: *Pierrot i maski* (v. *supra*, cap. I, p. 53). Ahora el *Malij Opernij Teatr* le brindaba la oportunidad a Meyerhold de experimentar con la escenificación de *La Dama de Picas*. Para su escenificación, Meyerhold comienza su trabajo con algunos cambios en el libreto. Se utiliza un nuevo texto, se introducen algunos personajes, y se cambia el tiempo de la acción a la época del mismo Puškin. Esto llevó a la necesidad de trasladar algunos fragmentos musicales de una escena a otra. Finalmente, el montaje de Meyerhold fue una especie de puškinización de la ópera, desatando en aquel momento una serie de agudas y contradictorias críticas.²⁰

En su artículo sobre la puesta en escena de Meyerhold, B. Asaf'ev se plantea la idea del juicio del tiempo. Sólo las obras musicales que expresan la intensidad y diversidad de las pasiones humanas, pueden soportar el severo juicio de los tiempos venideros. Ahora, afirma Asaf'ev, al escuchar la música del pasado, comprendemos mucho de lo que se había dejado atrás, de lo ya conocido; y las obras musicales que al parecer habían sido agotadas, nos revelan de una manera más profunda y versátil todo aquello ya olvidado por nosotros. Asaf'ev agrega:

«En su momento el compositor al crearlas, finamente escucha las entonaciones en su medio circundante, y a través de la espuma de la realidad diaria sintetizan las tendencias, los conflictos de ideas, los sentimientos, los pensamientos, y las pasiones. Todo aquello que se percibe como la vida espiritual de la humanidad,

²⁰ KAPLAN, E.: «Meyerhold stavit "Pikovuju damu"» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1961, pp. 59-65. Sobre Meyerhold y la ópera v. ROBINSON, H.: «Love for the Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev» *Russian Review*, Vol. 45, № 3. (Jul., 1986), pp. 287-304.

es el reflejo y expresión de las complicadísimas relaciones sociales que transformadas en ritmos y entonaciones, constituyen el contenido musical. Por supuesto que la influencia de la severa elección llevada a cabo en nuestro tiempo, lo soportan sólo aquellas obras musicales que no son superficiales, y esencialmente las que en su síntesis creativa descubrieron las contradicciones de la vida de su tiempo. Ciertamente, mientras la música es emocionalmente más intensa, sincera y social, será más fuerte la impresión de ésta. Pero no todo discurso emocionalmente intenso, sincero y sociable, resulta ser un contenido social, así también es la música, que para llamar la atención a través de una serie de generaciones, debe de sintetizar en sí no las vivencias personales momentáneas, sino las que determinan la época y la mayoría de sus contemporáneos, incluso los procesos inconcientes...»²¹

En su artículo, Asaf'ev desarrolla algunas observaciones sobre la obra de Čajkovskij realizadas ya en sus trabajos de 1922 (v. *supra*, cap. I). Al mismo tiempo, expone algunas ideas que se desarrollarán en sus trabajos posteriores a la guerra. Concretamente, sobre la naturaleza lírica de Čajkovskij, que siendo un gran sinfonista y conocedor de las ricas tradiciones del arte clásico, logró comprender el significado de la lírica.

«Čajkovskij llevó la lírica hasta las altas formas de la conciencia musical y descubrió en ésta, tras modestas premisas, la visión trágica propia de muchos representantes de la intelligencija artística rusa, en sus oscilaciones entre el yunque y el martillo, entre la salvaje arbitrariedad de la autocracia y el empuje del “kulak” del capitalismo emergente.»²²

En cuanto al traslado de la acción a la época de A. Puškin, Asaf'ev afirma:

«Pensamos que en este nuevo medio la música no palidece, sino es dramáticamente más convincente, porque precisamente tras la derrota de los decabristas* y los asfixiantes años de la cruel reacción, la lírica cotidiana musical comienza a saciarse cada vez más con un profundo y pasional énfasis.»²³

²¹ ASAF'EV, B.: «O lirike “Pikovoj damy» op. cit., p. 20. Citado en: ORLOVA, p. 259.

²² *Ibid.*, p. 260.

²³ *Ibidem.* * Decabristas: movimiento libertario aristocrático del levantamiento de 14 de diciembre de 1825. Cfr. OŽEGOV, S.: «Dekabrist» *Slovar' Russkogo Jazyka*. op. cit.

Como ya hemos dicho, la escenificación de *La Dama de picas* levantó en su momento una oleada de críticas. V. Meyerhold había sido el blanco principal de las críticas de la RAPP en los años veinte y durante la revolución cultural. En 1936 resurge una nueva oleada de críticas en contra del “formalismo”, del *avant-garde*, y de toda idea innovadora que atentara contra la “integridad estética” del pueblo soviético, y contra la estética oficial del “realismo socialista” gorkiniano. Tras el éxito de la ópera *Lady MacBeth de Mcensk*, ese mismo año D. Šostakovič fue el blanco de las severas críticas del Comité Central del Partido. Al año siguiente Platon Keržencev, director de *Agitprop*, publica en el diario oficial *Pravda* el artículo titulado: *Un teatro extranjero*, en el que se atacaba directamente Meyerhold. En 1939 Meyerhold es arrestado bajo los cargos de espionaje, y bajo tortura, es obligado a confesar y declararse culpable de los cargos de actividad anti-soviética, espionaje y de relación con el trotskismo. Estas acusaciones se basaban en una supuesta entrevista de Meyerhold con el hijo de L. Trotskij en París. En enero de 1940 escribe una apelación que le fue negada. Es sentenciado a muerte y ejecutado al día siguiente, el 2 de febrero de 1940. En 1955 fue rehabilitado.²⁴

En 1935 B. Asaf'ev escribe un segundo artículo sobre la obra de Čajkovskij, titulado: *La creación de P. I. Čajkovskij (1840-1893)*.²⁵ El artículo estuvo dedicado al 45 aniversario de la primera puesta en escena de *La Dama de Picas* en 1890. B. Asaf'ev caracteriza en su artículo la cultura, profesionalismo y disciplina de trabajo en el proceso creativo de la composición de P. I. Čajkovskij. El artículo inicia con una cita de la obra de Nikolaj Kaškin, *Recuerdos de P. I. Čajkovskij (1896)*. Amigo cercano de Čajkovskij, N. Kaškin describe en su obra sus hábitos de trabajo, su disciplina y pulcritud en el mismo. Más adelante B.

²⁴ Cfr. FITZPATRICK, S.: «The Emergence of Glaviskusstvo. Class war on the cultural front, Moscow, 1928-29» *Soviet Studies*, Vol. 23, № 2. (Oct., 1971), pp. 246-49; G. G.: Meyerhold and Stanislavsky. Art and Politics in the Russian Theatre (1898-1940). Russian Theater Website <rutheater.home.att.net/stana.htm> [Accessed 07/04/05]

²⁵ ASAF'EV, B.: «Tvorčestvo P. I. Čajkovskogo (1840-1893)» en: *Pikovaja dama. K 45-letiju so dnja pervoj postanovki na scene v Mariinskogo teatra. 1890-1935*. Sb. Len. Gos. Akad. teatra opery i baleta, L., 1935, pp. 10-22. (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 52-56)

Asaf'ev describe el proceso en la creación de la ópera *La Dama de Picas*.

«A Juzgar por la precipitación con la que se compuso esta ópera, el oído interno del compositor posiblemente era *constantemente* “acosado” por el material musical para éstos o aquellos momentos de la acción, soltar el trabajo y distraerse era difícil. Y ante tal precipitado proceso de composición, después de todo éste transcurrió dentro de los marcos de una severa disciplina de trabajo, en el sentido de la distribución de las horas y en el sentido — lo más importante, — de la concentración y severo “orden” en el desarrollo de las ideas en la obra. La factura de la “Dama de Picas” descubre una severa técnica fundamentada racionalmente. Sobre la pulsación vibrante de la música, domina la severa razón disciplinada del pensador.»²⁶

Caracterizando el proceso de la composición en general, Asaf'ev distingue dos tipos de relación hacia el trabajo entre los compositores. Estos son: el tipo de los compositores subjetivistas, y el de los tradicionalistas. Asaf'ev escribe:

«En los dos extremos de la relación hacia la cultura del trabajo se encuentran los compositores-subjetivistas y los compositores-tradicionalistas. En el primer caso, es la ignorancia cultural y la negativa al condicionamiento de las iniciativas creativas personales, por la experiencia de los predecesores. Es la invención personal que se redime en la reafirmación insolente de la independencia artística y de la originalidad del discurso sonoro. En el segundo caso, es la ciega y pasiva asimilación de las normas y métodos formales, que no dan ningún estímulo hacia el pensamiento creativo independiente, y consecuentemente, hacia la cultura del trabajo en su significado original: hacia la concepción del trabajo como una construcción, que se fundamenta en la asimilación activo-crítica de la experiencia creativa de la sociedad humana, y a través de esto, hacia la conciencia de los métodos de la creación artística.»²⁷

Cinco años más tarde, en 1940 B. Asaf'ev reanuda sus publicaciones sobre la vida y obra de P. I. Čajkovskij. La primera de éstas fue el artículo del 7 de abril, dedicado al centenario del nacimiento de P. I. Čajkovskij, en la revista

²⁶ *Ibíd.*, p. 54.

²⁷ *Ibíd.*, p. 55.

Sovetskaja muzyka, titulado simplemente *Čajkovskij*.²⁸ Un mes más tarde, el 6 de mayo de 1940 Asaf'ev publica en el Nº 103 de la revista *Leningradskaja pravda*, otro artículo titulado: *Un gran músico*,²⁹ que también es dedicado al centenario del nacimiento Čajkovskij. En estos dos artículos Asaf'ev escribe una breve biografía del compositor, y una caracterización de su obra. En *Un gran músico*, Asaf'ev describe a la música de Čajkovskij como una gran aflicción pensativa de la melodía, que se desarrolla entre una intensa lucha de las fuerzas pasionales de la vida, y de la lucha por descubrir en toda su plenitud a toda la diversidad y posibilidades del sentimiento humano.

«La fuerza y encanto principal de Čajkovskij, es su tono excepcional que está en la entonación, compenetrada en la comprensión de la misma propiedad humana de la música como arte. ¿Que es la entonación? He aquí: cuando un bebé entre muchas voces femeninas distingue la propia voz de su madre, cuando la voz de la joven amada es más comprensible que las demás, cuando entre el indiferente vocerío de palabras de pronto dos o tres resuenan especialmente expresivas y emocionales, — he aquí lo que es la entonación. Los filólogos investigan el lenguaje humano desde su punto de vista, los lingüistas desde el suyo propio. Sólo los músicos instintivamente comprenden la fuerza de la entonación, pero la gran mayoría, perdidos en la espesura de las normas musicales escolásticas y los esquemas formales, ellos mismos no saben que hacer con esta invaluable calidad (y no buscan en la fuente de la música). Solamente los más sensibles músicos como Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Chopin, Verdi, Wagner, Glinka, Čajkovskij, Musorgskij, comprendieron como cultivar y asimilar esta calidad. Esta fuerza la adivino (y de aquí sus intereses reformistas en la música) el filósofo Rousseau, lo entendió Stendhal, vagamente lo percibió Lev Tolstoj, y se admiró Turgenev (“Cantores”). Pero la música de Čajkovskij es excepcionalmente entonativa y fina. Aquí se encuentra las raíces de su universalidad.»³⁰

²⁸ ASAF'EV, B.: «Čajkovskij» *Sovetskaja muzyka*, Nº 5-6, 1940, pp. 3-7.

²⁹ *Ídem*. «Velikij muzykant» *Leningradskaja pravda*. ot 6. V. 1940. (ahora en: ASAF'EV, 1954a) pp. 48-51; y, [ASAF'EV, 1972] pp. 24-29)

³⁰ *Ibíd.*, p. 50.

En ese mismo año del centenario del nacimiento de P. I. Čajkovskij, Asaf'ev publica una breve biografía del compositor titulada, *En Memoria de Petr Il'ič Čajkovskij. 1840-1940*.³¹ Después de unos breves datos biográficos del compositor, B. Asaf'ev analiza diversos temas relacionados con la creación musical y la obra de Čajkovskij. Temas como la entonación y la melódica, el sinfonismo y la dramaturgia, el ritmo y el vals, el amor y la muerte. La obra de A. S. Puškin y William Shakespeare en las óperas y la obra sinfónica de Čajkovskij: *Evgeni Onegin; La Dama de Picas; Romeo y Julieta*. La caracterización musical de sus personajes: *Tatiana; Jolanta; Hermann; Onegin; Romeo; Liza; Lenskij; Julieta*, etc. La obra concluye con una gráfica cronológica de la vida y obra del compositor.

Al igual que en prácticamente toda la obra literaria de esta década, en su artículo Asaf'ev refleja el culto a la personalidad de Stalin. Tributo a pagar por la supervivencia en un régimen totalitario. Citamos las últimas líneas.

«Nosotros que somos una feliz generación de la época stalinista, en la que se proporciona a cada persona talentosa todas las posibilidades de educación y desarrollo de todas sus habilidades [...] y que ahora en el grandioso país de los Sovets, concretamente realizado por la obra de Lenin y Stalin, se crean personas libres en toda la plenitud de sus aptitudes creativas.»³²

Cuestiones Preocupantes

En 1936 B. Asaf'ev escribió únicamente 3 artículos y un pequeño prólogo de 3 páginas del libro *Cuarenta años en la escena de la ópera rusa* de V. Škafer. El segundo de estos tres artículos se publicó en el Nº 5 de la revista *Sovetskaja muzyka*, titulado: *Cuestiones preocupantes*.³³ En éste B. Asaf'ev hace una severa crítica de la ópera *Lady Macbeth* y del ballet *Claro Arroyo* de D. Šostakovič.

³¹ ASAF'EV, B.: *Pamjati Petra Il'iča Čajkovskogo. 1840-1940*. M. — L., Muzgiz, 1940, 32 pp. (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 31-47)

³² *Ibíd.*, pp. 43-44.

³³ ASAF'EV, B.: «Volnujuščie voprosy» *Sovetskaja muzyka*, Nº 5, 1936, pp. 24-27 (ahora en: [ASAF'EV, 1957a] pp. 116-119)

Dos años antes B. Asaf'ev ya había escrito *Sobre la creación de Šostakovič y su ópera Ledi Makbet*,³⁴ con motivo del estreno de su ópera en el *Malyj Akademičeskij Opernij Teatr* de Leningrad en 1934, precisamente un año antes de la puesta en escena de *La Dama de Picas* de Meyerhold. Además del artículo de Asaf'ev, otros dos artículos habían sido escritos para la colección dedicada al estreno de la ópera *Ledi Makbet del Distrito de Mcenskij*. El de Iván Sollertinskij titulado: *Ledi Makbet del Distrito de Msensk: ópera de Šostakovič*;³⁵ y el del propio D. Šostakovič titulado: *Mi idea de "Ledi Makbet"*.³⁶

En 1933 el musicólogo A. Ostretsov hace un avance del estreno de la obra de Šostakovič, en su artículo titulado: *"Ledi Makbet del Distrito de Msensk": ópera de Šostakovič*,³⁷ publicado en la revista *Sovetskaja Muzyka*.



La ópera se estrenó el 22 de junio de 1934 en el *Malyj Akademičeskij Opernij Teatr* de Leningrad. Dos días después se estrena en el *Teatro Musical Nemirovič-Dančenko* de Moscú. El libreto fue escrito por el mismo Šostakovič en colaboración con Aleksandr Preis, basado en una breve historia de horror escrita en 1856 por el escritor ruso Nikolaj

Leskov, titulada: *Ledi Makbet Mcenskogo uezda*.³⁸

En la obra de N. Leskov, la historia es narrada por un residente del distrito de Mcensk, lugar inexistente supuestamente ubicado en la provincia de Rjazan. El narrador cuenta una brutal historia de cuatro asesinatos cometidos por *Katerina L'vozna Izmajlova*. La historia es contada de una manera directa sin retórica y especulaciones, en donde los actos más brutales son acompañados

³⁴ Ídem «O tvorčestve Šostakoviča i ego opere "Ledi Makbet"» en: *Ledi Makbet Mcenskogo uezda*. Sb. L. Gos. Akad. Malogo opernogo teatra. L., 1934, pp. 27-31 (ahora en: [ASAF'EV, 1976a] pp. 310-319)

³⁵ SOLLERTINSKIJ, I.: «Ledi Makbet Mcenskogo uezda: opera Šostakoviča» en: *Ledi Makbet*. op. cit., pp. 20-25.

³⁶ ŠOSTAKOVIČ, D.: «Moe ponimanie "Ladi Makbet"» en: *Ledi Makbet*. op. cit. pp. 1-7

³⁷ OSTRETISOV, A.: «"Ledi Makbet Mcenskogo uezda": opera D. Šostakoviča» *Sovetskaja muzyka* № 6, 1933, pp. 9-32

³⁸ LESKOV, N.: «Ledi Makbet Mcenskogo uezda» en: *Sobranie sočinenii*, I. Moskva, 1956.

de una rica narrativa y dichos populares. El argumento de la obra nos dice que por cinco años Katerina L'vovna había sido esposa de comerciante Zinovij Borisovič Izmajlov. Sin hijos, Katerina languidece en su vida con Zinovij y su suegro Boris Timofeevič, un viudo de ochenta años. En ausencia de su marido, Katerina lo engaña con un nuevo inquilino llamado Sergej. Una mañana son sorprendidos en el dormitorio de Katerina por Boris Timofeevič. Su suegro golpea a Sergej dejándolo inconciente y prometiendo mandarlo a prisión y azotar a su nuera. Pero Katerina envenena a su suegro al día siguiente, quedándose solos ella y Sergej en la casa. La noche en que Zinovij Borisovič regresa a casa, sorprende a Katerina y Sergej en su habitación. En una escena de insufrible provocación, Katerina enfrenta a Sergej con su marido. Zinovij Borisovič reacciona violentamente tratando de estrangularlo, pero Katerina golpea a su marido con un candelabro de hierro en la cabeza. Meses después del segundo asesinato, Katerina descubre que está embarazada. Las cosas se complican cuando aparece un sobrino de Zinovij, el joven Fedja Ljamin pretendiendo a la herencia. Al poco tiempo el joven enferma y es asesinado en su lecho por Katerina y Sergej, asfixiándolo con la almohada. El crimen es descubierto por unos feligreses que regresaban del servicio, siendo testigos del asesinato a través de una grieta en la contraventana. La muchedumbre sitia la casa. Katerina y Sergej son azotados y sentenciados al exilio. Durante los interrogatorios Sergej confiesa; Katerina niega todo, hasta que finalmente confiesa que lo ha hecho por Sergej. En el capítulo final Katerina y Sergej marchan entre convictos hacia Siberia. Sergej culpa a Katerina de su desdicha y rechaza sus atenciones, engañándola con otras dos mujeres; la hermosa y promiscua Fiona y la tártara Sonetka. Sergej paga los favores de Sonetka con el último par de medias de lana de Katerina, y en su romance, se mofan sin misericordia de Katerina quien solamente calla. Al cruzar en un ferry el río Volga hacia Siberia, Katerina sorpresivamente se arroja por la borda, llevándose consigo a la joven

Sonetka. Luchando entre las olas, ninguna de las dos aparece nuevamente.³⁹ D. Šostakovič y A. Preis hicieron pequeños pero significativos cambios a la historia de N. Leskov, humanizando al personaje central de Katerina, y tratando de encontrar una justificación a sus crímenes, haciendo de ella un personaje positivo. Šostakovič califica a su obra como una tragedia-sátira, en la que se gana la simpatía del espectador para la heroína, ridiculizando a todo su entorno con música grotesca. Con excepción de los convictos en el acto final, Katerina es el único personaje tratado musicalmente con un genuino sentimiento lírico. El canto que fluye libremente es aplicado exclusivamente al papel de Katerina. D. Šostakovič crea para ella un perfil musical lírico pasional, que constantemente socava su record criminal. La orquesta está siempre del lado de Katerina, que funciona como el narrador y la conciencia del relato.⁴⁰

En su artículo *Sobre la creación de Šostakovič y su ópera Lady Macbeth*, Asaf'ev señala sobre este narrador orquestal, libre de la estrechez de la palabra. La palabra sinfonizada. La insuficiencia de la palabra para expresar la música, y de la música para expresar las palabras. Asaf'ev escribe sobre esta ópera:

«No perdiendo de vista en ningún instante la palabra, Šostakovič no se distrae con tendencias naturalistas, superficiales y descriptivas: él no imita el sentido de las palabras con la música, él no ilustra, sino sinfoniza la palabra como si desplegara en la música la emoción no dicha por las palabras.»⁴¹

Uno de los aspectos de más peso en la crítica de la ópera, fue la ausencia de un héroe positivo. La autoridad es satirizada sin misericordia; el clero es estigmatizado; y los convictos, en el mejor de los casos son presentados como pasivos, y degenerados en el peor. Sólo Katerina tiene energía, y la utiliza para fornicar y matar. Enfrentándose con esta barbarie moral, B. Asaf'ev

³⁹ Cfr. EMERSON, C.: «Back to the future: Shostakovich's revision of Leskov's "Lady Macbeth of Mtsensk District"» *Cambridge Opera Journal*, Vol. 1, Nº 1. (Mar., 1989) pp. 60-62.

⁴⁰ *Ibíd.*, pp. 62, 69, 70.

⁴¹ ASAF'EV, B.: «O tvorčestve Šostakoviča i ego' opere "Ledi Makbet"» op. cit. p. 314.

construye una ingeniosa defensa de la heroína, afirmando que las mujeres no habían estado presentes en la obra de Šostakovič hasta *Lady Macbeth*, en la que el autor hace de la heroína una caracterización musical.

«La ópera de Šostakovič “Ledi Makbet Mcenskogo uezda”, es un notable fenómeno en el área del teatro musical soviético en todos los años de la Revolución. Este es un profundo drama lírico emotivo de la vida femenina, que se revela sobre el fondo de los crueles “relatos” que horrorizan por su veracidad sobre la existencia degenerada y humillante de la provincia rusa, “de la vida familiar” de un acaudalado comerciante.»⁴²

Asaf'ev observa que a pesar de todo este naturalismo y brutalidad del argumento de Nikolaj Leskov, la música de Šostakovič le da a la palabra una nueva vida, una nueva cualidad, un sentido emocionalmente profundo. Es por eso que en *Lady Macbeth* no existe el recitativo naturalista y cotidiano. Los personajes en su esencia son ideas musicales y al mismo tiempo son musicalmente reales, es decir, son una síntesis artística mostrada por estos medios musicales. Šostakovič nos muestra musicalmente una agitación pasional que es reflejo del mal social. Asaf'ev continúa:

«El drama de Katerina L'vovna y el sadismo que le rodea, la crueldad, la estupidez, la opresión sin salida, y finalmente, el eje central de todos estos excesos, el hastío que enturbia la conciencia, el hastío que ha sido provocado por cientos de años de estancamiento social e ignorancia política, todo esto no representa para el compositor el objeto de irritación de la sensibilidad personal, el alimento de su propia psique. Este tipo de subjetivismo intelectual no existe en esta ópera. Šostakovič es un observador hasta el grado de la autoexclusión, o más bien — hasta la sangre fría del cirujano, y la crueldad fría del investigador.»⁴³

Precisamente en esta combinación de la agudeza en la observación y la agitación del artista, Asaf'ev ve el éxito de esta ópera. En el momento en que a través de la agobiante atmósfera cotidiana de pesadilla, aparece en Katerina

⁴² *Ibíd.*, p. 313.

⁴³ *Ibíd.*, pp. 314-315.

L'vovna un callado diálogo con sí misma, la música logra sus mejores cualidades emotivas y verídicas del sufrimiento humano. Para Asaf'ev los mejores pasajes de la ópera son los monólogos de Katerina L'vovna, sobre todo la última escena en el bosque. Katerina L'vovna es la heroína que representa a todas las mujeres inocentes que sufren, y que su única salida es solamente en la "libertad erótica".

«La imagen de Katerina L'vovna fue dibujada por el compositor con un indudable interés en su lírica y su espiritualidad. Esta imagen introduce en la música de Šostakovič una nueva cualidad, que hasta el momento casi había estado en la sombra: la cantinela, el desarrollo melódico, el calor, y al mismo tiempo la feminidad, las caricias.»⁴⁴

Todos los cambios que introdujo D. Šostakovič en la caracterización de su heroína, estaban destinados a atrapar la inocencia y a la purificación a través del sufrimiento. Para Asaf'ev una de las cualidades del estilo musical dramático, es la selección al máximo de los medios expresivos artísticos y el no perder de vista la dirección entonativa de cada palabra. Por eso Šostakovič no va tras los detalles naturalistas, ni los desarrollos exacerbados que exageran los momentos líricos.

«No es a través de la exageración del efecto, sino a través de la concentración y la tensión más breve que busca Šostakovič en el reforzamiento de la acción. En este sentido se puede hablar sobre el realismo incondicional de su discurso musical: contenido (en cantidad y calidad) de la música que en él se determina, no en una orientación interna psicológica sobre la contemplación (análisis) de cada estado, sino en una dirección activa (de voluntad de funciones) de estos estados. No es una paradoja pronunciar esta afirmación: el sentido de la medida en la música de Šostakovič se determina, no en la cantidad del tiempo utilizado en la comprensión de las vivencias por medio de la reflexión ("en la sensación"), sino en la cantidad del tiempo necesario en el gesto, en el movimiento reflexivo, en una palabra — en la "entonación del cuerpo". De ahí el predominio en la música de una especie de gesticulación,

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 316.

de conductas.»⁴⁵

Asaf'ev concluye su artículo prediciendo que la tragedia social, en la terrible violencia de la realidad prerrevolucionaria, volverá a llamar la atención de los compositores soviéticos. Sus predicciones no se hicieron esperar. Tan sólo dos años después, esta obra de Šostakovič llamó primero la atención del Comité Central del Partido, y después, la de los compositores.

Desde su estreno la ópera tuvo un gran éxito. Su natural aproximación al sexo, su lenguaje y su extrema violencia le dio un poder llamativo. En los dos años siguientes la ópera tuvo más de 200 representaciones en Leningrad y Moscú. En ese mismo periodo se representó en muchas otras ciudades de Europa occidental y de América. Para 1936 había ya dos representaciones simultáneamente de *Lady Macbeth* en Moscú. La producción del *Malyj Opernij Teatr* de Leningrad en el *Bol'šoj Teatr* de Moscú, y la del Teatro Musical *Nemirovič-Dančenko*.⁴⁶ Sin embargo este sería su último año de representación en la Unión Soviética hasta después de su rehabilitación en 1958.

El 18 de enero de 1936 en el diario oficial *Pravda*, la agencia de prensa soviética TASS emitió un comunicado de prensa, en el que se comentaba sobre la conversación sostenida durante el espectáculo de ópera en el *Bol'šoj Teatr* de Moscú, entre los camaradas Stalin y Molotov, y los artistas de la ópera: el compositor I. Dzeržinskij, autor la ópera *Tichij Don*; el director musical del espectáculo S. A. Samosud; y su director de escena M. A. Tereškovič. El comunicado decía:

Conversación de los camaradas

STALIN y MOLOTOV

*con los autores de espectáculo de ópera "Tichij Don"*⁴⁷

El 17 de enero en Moscú se llevo a cabo el último espectáculo de la gira del Teatro Académico Estatal de Leningrad. En ese día se ofrecía la ópera "Tichij Don" de I.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 317.

⁴⁶ Cfr. Fay, L.: «Lady Macbeth of the Mtsensk District» Grove.

⁴⁷ «Beseda tovariščeј STALINA I MOLOTOVA s avtorami opernogo spektaklja "Tichij Don"» *Pravda*, ot 18 i, 1936. (ahora en: *Sovetskaja Muzyka*. № 2, 1936, p. 3)

Dzeržinskij. En el espectáculo estuvieron presentes los camaradas Stalin y Molotov, así como el secretario CIK SSSR c. Akulov y el comisario de cultura c. Bubnov. Después del tercer acto el camarada Stalin y Molotov conversaron con los autores del espectáculo — el compositor I. Dzeržinskij, el director musical del teatro y director S. A. Samosud y el director de escena M. A. Tereškovič. En la conversación los camaradas Stalin y Molotov expresaron su opinión favorable al trabajo del teatro en el área de la creación de la ópera soviética, haciendo notar un significativo valor ideológico de la escenificación de la ópera "Tichij Don". Al final de la conversación los camaradas Stalin y Molotov expusieron una serie de indicaciones sobre la necesidad de quitar algunos defectos en el montaje del espectáculo y desearles mucho éxito en su trabajo posterior en la ópera soviética. (TASS).

Nueve días después, el 26 de enero de 1936 Iosif Stalin es acompañado de la misma delegación para asistir al espectáculo de la ópera *Lady Macbeth* del *Malyj Akademičeskij Opernij Teatr* de Leningrad, representada en el Teatro *Bol'šoj* de Moscú. Los dignatarios se retiraron antes de comenzar el cuarto acto. La reacción en cadena del ala izquierda de la Unión de Compositores Soviéticos no se hizo esperar. Dos días después se publica en el diario oficial *Pravda*, el artículo editorial, titulado: *Caos en lugar de música*.⁴⁸ El autor escribe:

«Desde el primer momento el público es atarantado a propósito por un desafinado torrente de sonidos caótico. Melodías que se interrumpen, saltos, rechinidos, aullidos. Música imposible de recordar. Cantantes que gritan»⁴⁹

Su autor afirma que esta es una música que niega los principios clásicos, la sencillez, el realismo, lo entendible, y el significado natural de la palabra.

«Esto es un traslado a la ópera, a la música, de los rasgos más negativos de la "meyerholdiniana"* en su aspecto multiplicado. Esto es un caos oportunista de izquierda en lugar de música natural y humana. La capacidad de la buena música de atrapar a las masas se sacrifica con tentativas pequeño burguesas formalistas con pretensiones de crear por medio de una barata originalidad.»⁵⁰

⁴⁸ Editorial: «Sumbur vmesto muzyki: ob opere "Ledi Makbet Mcenskogo uezda" D. Šostakoviča» *Pravda*, 28 i, 1936. (ahora en: *Sovetskaja Muzyka* № 2, 1936, pp. 4-5)

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 4

⁵⁰ *Ibídem.*

* Se refiere a V. Meyerhold (v. *supra*, nn. 20, 24)

Su enigmático autor afirma que en esta “novedad” pequeño burguesa, existe el peligro de apartar a las masas del verdadero arte, de la verdadera ciencia y de la verdadera literatura. D. Šostakovič llega al extremo de utilizar el jazz! para expresar la pasión de sus héroes. Y la crítica musical, — refiriéndose a Asaf’ev y Sollertinskij — jurando en nombre del “realismo socialista”, ha enaltecido el burdo naturalismo de Šostakovič.

«Monótona, representando a todos en su aspecto bestial — a comerciantes y al pueblo. Se representa a una depredadora-comerciante, en calidad de ‘víctima’ de la sociedad burguesa, avanzando por medio de asesinatos a la riqueza y al poder. A la novela costumbrista de Leskov se le impone un sentido que no tiene. Y todo esto es burdo, primitivo y vulgar. La música grazna, retumba, jadea, y se ahoga para representar, de la manera más natural, las escenas de amor. Y este “amor” se unta en toda la ópera de la manera más vulgar.»⁵¹

Por todos los medios expresivos, continúa “acertadamente” su autor, tanto musicales como dramáticos, D. Šostakovič trata de atraer la simpatía del público hacia las aspiraciones y actos burdos y vulgares de Katerina Izmajlova. Su autor concluye que si esta ópera ha tenido éxito en el extranjero, es por coquetear con los gustos depravados y neuróticos del auditorio burgués.

Nueve días después, aparece otro artículo similar en el diario oficial *Pravda*, titulado: *La falsedad del ballet*.⁵² Otra devastadora crítica editorial del ballet *Svetlyj ručej* [Claro Arrollo] de D. Šostakovič, que representa la historia de una hacienda comunal del sur de Rusia (Kuban).

Tres meses más tarde, en el Nº 5 de la revista *Sovetskaja muzyka*, B. Asaf’ev escribe su artículo *Cuestiones preocupantes*, en el que inicia corroborando lo acertado en las opiniones de los dos artículos editoriales del diario oficial *Pravda*. Asaf’ev escribe:

«Los artículos editoriales de *Pravda* sobre el tema de la obra de Šostakovič del cual fueron la causa, — la ópera *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* y el ballet *Svetlyj*

⁵¹ *Ibíd.*, p. 5.

⁵² Editorial: «Baletnaja fal’s» *Pravda*, ot 6 ii, 1936. (ahora en: *Sovetskaja Muzyka* Nº 2, 1936, pp. 6-8)

ručej, — descubrieron exactamente de manera justa y acabada las desviaciones enfermizas de nuestra realidad musical.»⁵³

Para Asaf'ev, estas desviaciones enfermizas de Šostakovič significaban en primer lugar, el alejamiento de la creación musical popular y la continuación de una actitud esteticista hacia la creación, vista solamente como un material etnográfico. Asaf'ev afirma que ahora en la cultura socialista de masas, el compositor “debe” de observar la música del pueblo no para su estudio, sino como un lenguaje vivo que refleje emocionalmente la vida social. Asaf'ev nos dice que esta separación de la vida, del lenguaje vivo de la sociedad, a pesar del gran talento del compositor, nos conduce a nocivas desviaciones y al descenso en la valoración del talento del mismo compositor por la sociedad. Precisamente la cultura musical “burguesa occidental” ha contaminado al talento soviético, por medio de la infiltración de su crisis ideológica. Como ejemplo, B. Asaf'ev cita la ópera *Wozzeck* de Alban Berg, que ha surgido de la sensación trágica de la realidad en las transformaciones expresionistas del tejido musical vivo, que reflejan el sufrimiento humano y sin sentido de la cultura capitalista deshumanizada. B. Asaf'ev afirma que esta ópera de Berg, nos muestra lo indefenso de la intelectualidad musical pequeño burguesa de la Europa occidental ante el avance del fascismo, y descubre la crisis no sólo de la conciencia personal del compositor burgués europeo-occidental, sino también la de toda su cultura. Después de esta introducción, B. Asaf'ev afirma que...

«...en relación con Šostakovič. Desde mi perspectiva, me parece que no sería una exageración afirmar que la mayoría de las personas que se relacionaron cautelosamente con su talento extraordinario, — apenas si escaparon a las insanas y peligrosas desviaciones de su creación, y sobre todo al cinismo, al burdo naturalismo y a su mofa. A mí personalmente siempre me impacto en Šostakovič la combinación de la personalidad de Mozart — en el buen sentido — y la superficialidad despreocupada del no muy joven “gusto”, burdo y

⁵³ ASAF'EV, B.: «Volnujuščie voprosy» *Sovetskaja Muzyka*. № 5. 1936, p. 24.

cruel, y los estados patológicos a cuenta del humanitarismo. »⁵⁴

Concretamente sobre la ópera *Lady Macbeth*, Asaf'ev afirma que ésta la había aceptado (tan sólo dos años antes!) con la misma admiración que se tiene ante un gran talento, pero de nuevo el espejismo de este talento cubrió su esencia. Rectificando su posición y declarándose víctima de este espejismo, Asaf'ev continúa:

«Pero ahora una y otra vez relejendo a “Ledi Makbet”, siento en ésta, en comparación con el monstruoso y grotesco “juego de máscaras” en “Nos”,* la indudable aspiración del compositor por superar las pasadillas del pasado, con la creación de algo nuevo en su obra en el ideal femenino. A través de este ideal, a través del descubrimiento del sufrimiento profundo del alma femenina, Šostakovič indudablemente buscó una salida hacia el relleno emocional de su música. El drama cotidiano le proporcionó el impulso, pero al mismo tiempo el aspecto sumamente cruel de la mentalidad pequeño burguesa rusa, lo sedujo a mostrar burda y naturalistamente el fenómeno de la humillación mutua, una especie de círculo vicioso en donde la violación se transmite por rangos — de arriba abajo. Katerina — la comerciante de los tres primeros actos — con trabajo redime su conducta con la música del IV acto, en donde el compositor “arroja” sobre ella toda su más sincera simpatía. Pero nadie se decide indicar a Šostakovič que la superación de las pesadillas, y de la violación mostrando la violencia naturalistamente, es ajena a la creación artística soviética.»⁵⁵

Como podemos observar por el título de este artículo, es especialmente preocupante el cinismo con el que Asaf'ev critica la obra de Šostakovič. Como es posible que tan sólo a dos años de distancia Asaf'ev exprese posiciones diametralmente opuestas, y califique su obra como un producto de “desviaciones enfermizas”. En anteriores capítulos hemos visto como B. Asaf'ev se convertía en una figura central de la vida musical de Leningrad; el fundador y director de la Asociación de Música Contemporánea de

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 26.

⁵⁵ *Ibídem.* * Se refiere a la primera ópera de Šostakovič, *La nariz*, sobre la obra homónima de Nikolaj V. Gogol. [A. G.]

Leningrad, sección rusa de la *International Society for Contemporary Music*; el principal promotor en Rusia de la música de los compositores de occidente en los años veinte. El mismo musicólogo que en 1927 escribiera sobre el mismo *Wozzeck* de Alban Berg.

«Ya que yo no conozco otra ópera contemporánea, la cual reforzara más la predestinación social y el significado de la música que “Wozzeck”, con su lenguaje directo de los sentimientos, sobre todo ante tal admirable argumento como lo es el drama de Büchner, y ante tan penetrante alcance de fuerza en el pensamiento de la música como lo ha conseguido hacer Berg. No sólo es difícil técnicamente la ejecución de “Wozzeck”. Ésta es difícil ya que exige fuerza de voluntad, energía y nervios fuertes: es necesario “mostrar” de manera veraz y convincente como sienten y sufren las personas en un medio insano. Personas que en otras condiciones podrían alegrarse de la vida. En “Wozzeck” no hay efectos externos, ni todos aquellos atractivos de los cuales se forman las fábulas operísticas comunes.»⁵⁶

El “viraje” del pensamiento de Asaf’ev comenzó con el prólogo a *La música rusa desde el comienzo del siglo XIX*, escrito a su regreso del festival de Salzburg en 1928. Le siguieron *Historia de la música y la cultura musical*, escrita para la sección de música de la Universidad Obrera en 1929, y *Crisis de la Musicología de Europa Occidental*, encargada por la Comunidad Revolucionaria Ucraniana de Música en 1931. Esta “metamorfosis kafkiana” culmina, después de siete años de mentiras y auto-engaños, en *Cuestiones preocupantes*. De víctima a verdugo. Desde 1924, y durante la revolución cultural hasta 1932, Asaf’ev había sido el blanco de los ataques periodísticos de la RAPM, el grupo de “músicos proletarios” con ambiciones de poder. En 1928 Asaf’ev comienza a apartarse poco a poco de la crítica musical. En 1929, al renunciar A. Lunačarskij al *Narkompros*, Asaf’ev se ve obligado a renunciar a *Muzo*, y se retira por casi una década de la crítica. Si en 1927 Asaf’ev había escrito 76 obras literarias (incluidos los pequeños artículos y reseñas de conciertos);

⁵⁶ GLEBOV, I. (Asaf’ev): «Wozzeck» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 15 junja, 1927. (ahora en: [ASAF’EV, 1976a] pp. 277-279)

para 1936 sólo había escrito tres. Uno de estos tres artículos era precisamente *Cuestiones preocupantes*. Obviamente aquí surge la pregunta. ¿Por qué Asaf'ev escribe este artículo? Pudo no haberlo escrito, y de hecho, su crítica se hacía con un retraso de tres meses. En la respuesta a esta pregunta se encuentra una de las premisas de la fuerza social del stalinismo. El miedo y los prejuicios.

El comunicado de prensa de TASS con la conversación de los camaradas Stalin y Molotov, y la publicación de los dos artículos editoriales en *Pravda*, provocaron una avalancha de declaraciones y de artículos que corroboraban lo acertado de las críticas, y repudiaban la obra de D. Šostakovič. Nadie debía quedarse callado. Esta era la manera de permanecer a salvo tras la línea política “correcta” del frente musical.

Tras las publicaciones del 26 y 28 de enero de 1936, se realiza una asamblea general extraordinaria de compositores y musicólogos de la Unión de Compositores Soviéticos SSK, publicando una resolución en el Nº 2 de la revista *Sovetskaja Muzyka*.⁵⁷ Al mes siguiente, en el Nº 3 se publica la resolución del pleno ampliado de la Unión de Compositores Soviéticos de Leningrad.⁵⁸ En ambas resoluciones se reafirmaba la lucha de todos los miembros de la Unión, en contra de las excentricidades formalistas pequeño burguesas, y de las degeneraciones burdo-naturalistas reveladas en las obras de D. Šostakovič.

En el Nº 3 de *Sovetskaja Muzyka* se publicaron también dos artículos más, dedicados a la crítica de la ópera y el ballet de Šostakovič. El primero pertenecía al presidente de la SSK, N. Čeljapov, titulado: *Conclusiones de la discusión en el frente musical*.⁵⁹ El segundo de G. Chubov, *La lucha por el sincero*

⁵⁷ «Rezoljucija obščego sobranija kompozitorov i muzykovedov, prinjata 15/II 1936 g.» *Sovetskaja Muzyka*. Nº 2, 1936. [dos páginas si número fueron introducidas, con una nota aclaratoria de la redacción — A. G.]

⁵⁸ «Rezoljucija rassirenogo plenuma pravlenija leningradskogo sojuza sov. kompozitorov.» *Sovetskaja Muzyka* Nº 3, 1936, pp. 14-15.

⁵⁹ ČELJAPOV, N.: «K itogam diskussii na muzykal'nom fronte» *Sovetskaja Muzyka*. Nº 3, 1936, pp. 3-9.

*arte realista!*⁶⁰ El artículo de Čeljapov era un resumen de las asambleas de la SSK de Moscú y Leningrad. El estenograma de las 35 ponencias en las discusiones de la sección moscovita de la Unión de Compositores Soviéticos, se publicó en este mismo fascículo de *Sovetskaja muzyka*, titulado: *En contra del formalismo y la falsedad.*⁶¹

Con la excepción de N. Mjaskovskij, prácticamente todos miembros de la sección de Moscú participaron: Čeljapov (presidente de la SSK); Poljanovskij; Lebedinskij (anterior dirigente de la RAPM); Seženskij; Knipper; Kabalevskij; Neuhaus (director del conservatorio de Moscú); Chavenson; Bruk; Belyj; Steinpress; Čemberdži; Krasin; Švarc; Žitomirskij; Sabo; Grinberg (de la revista *Arte Soviético*); Dovgjallo-Garbuz; Bogoslovskij; Okaemov; Ryžkin; Chrennikov; Brjusova; Ferman; Fere; Vinogradov; Gusman; Vasilenko; Kulakovskij; Veprik; Muradeli; Girinis; Neumark; Chubov; y Kel'dyš.

El tema central de estas discusiones era el comunicado de prensa de TASS del 18 de enero y los artículos publicados en *Pravda*, *Caos en lugar de música y La falsedad del ballet*. Todas las ponencias reafirmaban sobre lo correcto de las opiniones expresadas en estos dos artículos y condenaban unánimemente la obra de D. Šostakovič. Es interesante observar que ninguno de los ponentes se preguntaba por la autoría de los artículos, y éstos eran aceptados como el modelo a seguir, el camino “correcto” marcado por ningún compositor o musicólogo en concreto. Las discusiones transcurrieron entre reproches y señalamientos mutuos por no haberse realizado el suficiente trabajo sobre la crítica, y el haberse desviado del camino, incluyendo hasta la misma revista *Sovetskaja Muzyka* (órgano editorial de la SSK).

El formalismo (herejía!) y la influencia de la cultura musical burguesa de occidente, eran las acusaciones principales. En estas discusiones resurge la vieja lucha de clases en el frente musical, llevado a cabo por los ex-miembros

⁶⁰ CHUBOV, G.: «Borot'sja za pravdivoe realističeskoe iskusstvo!» *Sovetskaja Muzyka*. № 3, 1936, pp. 10-13.

⁶¹ «Protiv formalizma i fal'si. Tvorčeskaja diskussija v moskovskom sojuze sovetskich kompozitorov.» *Sovetskaja Muzyka*. № 3, 1936, pp. 16-60.

de la RAPM en contra del formalismo, encabezado ahora por Šostakovič y los antiguos miembros de la ASM. Se inculpaba de formalismo directamente a Šcerbačëv, Sollertinskij, Ostrecov, Rabinovič, Mazel', y Asaf'ev; y se condenaba la influencia decadente de occidente, concretamente en la obra de Stravinskij, Hindemith, Krenek, Berg, Schönberg, Bartok, etc. Varios de los ponentes que anteriormente había escrito "positivamente" sobre la obra de Šostakovič, reconocían su error y rectificaban el rumbo hacia el destino "correcto". El camarada Kulakovskij señalaba como responsable de esta nociva influencia de occidente a Igor' Glebov (Asaf'ev). Kuljakovskij escribe:

«La caracterización apologética de los compositores contemporáneos de occidente apareció hace más de diez años. Todas estas caracterizaciones tendenciosas pertenecen a Igor' Glebov, dirigente y fundador de la ASM, — Sollertinskij era de hecho sólo una "correa de transmisión" de la influencia de Glebov. Cuando este tipo de propaganda directa de la música europea occidental ya no era posible, Glebov eligió el camino del "establecimiento" exclusivamente teórico de relación formal hacia la música. Su concepción formalista se desarrolló más o menos consecuentemente en su libro *La forma musical como proceso*, el cual hasta el momento ha permanecido sin ser desenmascarado.»⁶²

En la mayoría de las ponencias, en una contradictoria mezcla de marxismo y patriotismo, resurge el sentimiento nacionalista proletario ruso. El occidente es el mal. Es necesario defender a la música soviética de la decadencia de occidente, del formalismo, del esteticismo y la innovación monstruosa, de la nociva influencia pequeño-burguesa y de la depravación europeo-occidental. En la exposición de su lucha contra el formalismo, y en la defensa de la música soviética calificada de "provinciana" por el formalista I. Sollertinskij, el camarada Kel'dyš afirmaba:

«Nueve años atrás Glebov, en su *Libro sobre Stravinskij*, parece ser que arrojó la bandera de dirigirse al lenguaje musical del pueblo, y propuso a Stravinskij precisamente en calidad de esta figura, el cual parecía que abriría el camino

⁶² *Ibíd.* Vystuplenie tov. Kulakovskogo. p. 51.

hacia este nuevo lenguaje. Con este mismo punto de vista se valoraba positivamente a la ópera de Šostakovič, en el cual el autor de hecho aparece como uno de los epígonos de Stravinskij.»⁶³

El siguiente artículo de la avalancha de críticas en contra de Šostakovič, fue publicado en el Nº 4 de *Sovetskaja Muzyka*, titulado: *La discusión creativa en Leningrad*,⁶⁴ de V. Ėchel'son. El artículo era un resumen de las discusiones de la SSK de Leningrado, y que en esencia repite todo lo ya antes dicho en Moscú, en una especie de interminable tema con variaciones.

Finalmente, en mayo de 1936 se publicaron en el Nº 5 de *Sovetskaja Muzyka* los tres últimos artículos de la avalancha de repudio a la ópera *Lady Macbeth*. El primero de éstos del camarada L. Kulakovskij, titulado: *Anotaciones sobre las fuentes del formalismo*.⁶⁵ El segundo del camarada Rjazanov, titulado: *Las tareas del compositor soviético*.⁶⁶ El tercero, *Cuestiones preocupantes* de B. Asaf'ev. En las *Anotaciones sobre las fuentes del formalismo*, nuevamente el camarada L. Kulakovskij arremete contra Asaf'ev, diciendo:

«El triste papel de nuestra crítica en los elogios a la obra de Šostakovič y con esto la desorientación del compositor, nos obliga ante todo recordar a la “plataforma creadora” de los ideólogos de la “Asociación de Música Contemporánea”, en la atmósfera en la cual creció tanto el mismo Šostakovič como su apologista — Sollertinskij. [...] Y es completamente natural que la evolución de los puntos de vista de la ASM, sea inseparable del análisis en la visión de su más grande ideólogo, Igor' Glebov, cuya actividad teórica en el curso de varios años, llevó claramente hacia la propaganda de la teoría formalista. El primer paso de la ASM, su “llamada a misa”, era como es sabido una apología abierta de la música de Krenek, Hindemith, Alben Berg, Casella y otros.»⁶⁷

⁶³ *Ibid.* Vystuplenie tov. Kel'dyša. p. 57. (v. *supra*, cap. VIII, nn. 75-77)

⁶⁴ ĖCHELSON, V.: «Tvorčeskaja diskussija v Leningrad» *Sovetskaja Muzyka*. Nº 4, 1936, pp. 5-15.

⁶⁵ KULAKOVSKIJ, L.: «Zametki ob istokach formalizma» *Sovetskaja Muzyka* Nº 5, 1936, pp. 3-15.

⁶⁶ RJAZANOV, P.: «Zadači sovetskogo kompozitora» *Sovetskaja Muzyka* Nº 5, pp. 16-23.

⁶⁷ KULAKOVSKIJ, L.: «Zametki ob istokach formalizma» op. cit. pp. 3-4.

L. Kulakovskij dedica todo su artículo a la crítica del formalismo y a su principal ideólogo — Igor' Glebov (Asaf'ev). En un verdadero revoltijo teórico, Kulakovskij señala que el origen de las ideas sobre la forma musical de B. Asaf'ev, están en el energetismo de Ernst Kurth, y que éste a su vez desarrolla su teoría formalista a partir de las ideas del musicólogo checo E. Hanslick. Así, por medio de una cadena causal muy *sui generis*, Kulakovskij llega a la conclusión de que Asaf'ev es un epígono más de Hanslick. Un ¡hanslickiano soviético! (v. *infra*, cap. XII, *El Positivismo Racionalista*).

Al igual que en la publicación del estenograma de la sección moscovita de la Unión de Compositores SSK, se publicó en el № 5 de *Sovetskaja muzyka*, el estenograma de las 35 ponencias en las discusiones de la SSK de Leningrad. El título era exactamente el mismo *En contra del formalismo y la falsedad*.⁶⁸ Se publicaron las ponencias de: Kessel'man; Gladkovskij; Streicher; Dzeržinskij (autor de la ópera *Tichj Don*); Buchstein (director del Conservatorio); Tjulín; Michajlov; Šapiro (director del teatro Kirov); Pustyl'nik; Steinberg; Fardi; Kruc; Sollertinskij; Stein; Steinmann; Druskin; Rabinovič; Renzin (director de la Filarmonía); Kamenskij (director LSSK); Gnesin; Levi; Budjakovskij; Černeckij; Korsunskaja; Ginzburg; Vajnkop; Čulaki; Kušnarev; Zagurskij; Gruber; Gračëv; Zarickaja; Tomilina; y Gluch.

Éstas se llevaron a cabo exactamente en el mismo tenor que las de Moscú. B. Asaf'ev no participó en las discusiones. Llama la atención la ponencia de I. Sollertinskij, que siendo acusado prácticamente por todos los miembros de la SSK, como el principal responsable de los “desvaríos” de Šostakovič por los elogios a su obra, lo primero que declara es estar absolutamente de acuerdo con la opinión expresada en los dos artículos editoriales de *Pravda*. Seguidamente, I. Sollertinskij hace un recuento de todo su pasado formalista y vanguardista, en donde finalmente reconoce que ha vivido en el error, y arrepintiéndose de sus pecados anarco-individualistas, se declara culpable.

⁶⁸ «Protiv formalizma i fal'si. Tvorčeskaja diskussija v leningradskom sojuze sovetskich kompozitorov.» en: *Sovetskaja Muzyka*. № 5, 1936, pp. 28-73.

Más adelante hace un análisis de *Lady Macbeth* diciendo:

«Yo en gran medida cerraba los ojos ante la particular patología que abarca a todo el arte expresionista en total, y lleva al rompimiento del tejido musical y hacia las opresiones histéricas, explosiones, gritos etc. en la obra del mismo Alban Berg. Aquí se encuentra una de mis más sustanciales errores, responsabilidad que recae completamente sobre mí y a la cual comprendí sólo hasta hace muy poco. La concepción de Alban Berg pasó a Ledi Makbet, ante todo por la línea del lenguaje histérico, paro-cismático y epiléptico... [...] De Berg a Šostakovič pasó la sexualidad, por cierto dada no en su aspecto erótico o frívolo, sino cubierta de una ropaje metafísico.»⁶⁹

Con la publicación de los estenogramas de las ponencias de la Unión de Compositores Soviéticos, prácticamente todos los compositores y los musicólogos de toda la Unión Soviética habían condenado la obra de D. Šostakovič, y con esto habían expiado sus culpas. El último en pronunciarse había sido B. Asaf'ev. «Ayer finalmente — afirma Sollertinskij — por primera vez escuché la respuesta clara y acabada de Asaf'ev. Yo personalmente y como todos los musicólogos que se educaron en Leningrad, me considero a mí mismo discípulo de Asaf'ev.»⁷⁰

Está claro que B. Asaf'ev no podía permanecer callado, de haberlo hecho significaría afrontar al poder y asumir las consecuencias. Cabe recordar que tan sólo hacía un año había cometido el “error” de publicar su artículo *La Lírica de “La Dama de Picas”*, dedicado a la puesta en escena de la ópera de Čajkovskij por el director de escena V. Meyerhold. Esta escenificación levantó en su momento una oleada de críticas similar a la de *Lady Macbeth*.

B. Asaf'ev necesitaba deslindarse tanto de Šostakovič como de Meyerhold, y la mejor manera de hacerlo era demostrar su “lealtad” de clase, enlistándose como todos lo había hecho, en el “frente musical” contra el formalismo de occidente.

⁶⁹ *Ibíd.*, Vystuplenie tov. Sollertinskogo. pp. 41-42.

⁷⁰ *Ibíd.*, p. 43.

Uno de los aspectos más interesantes de *Cuestiones preocupantes*, es quizás el paralelismo que inconscientemente B. Asaf'ev realiza entre la musicología rusa y la alemana. Nos referimos al párrafo en el que Asaf'ev describir el destino de sus colegas alemanes, escribiendo de nuevo proféticamente:

«La ópera de Berg, surgida de la sensación trágica de la realidad y desarrollada en las transformaciones expresionistas del tejido musical vivo, refleja el absurdo sufrimiento humano entre las mordazas de una cultura capitalista deshumanizada, y descubre *la impotencia de la intelligenciya musical pequeño burguesa europeo occidental ante el avance del fascismo*. Esto reveló la crisis no solamente de la conciencia individual del compositor burgués, sino de toda la cultura musical europea occidental en toda su crudeza.»⁷¹

Ahora podemos afirmar que también la impotencia de la *intelligenciya* rusa, ante el avance del stalinismo, reveló la crisis no solamente de la conciencia individual del compositor y el musicólogo soviético, sino de toda su cultura. El miedo a ser la víctima y los prejuicios nacionalistas alimentaba al régimen. Era un círculo de horror, y las purgas continuarían.

El Sitio de Leningrad



B.V. Asaf'ev durante el bloqueo de Leningrad
Segunda Guerra Mundial (1941-43)

Durante la invasión a Rusia por el ejército alemán Nazi en la segunda guerra mundial, la ciudad de Leningrad permaneció sitiada por 900 días. En los meses de Julio y Agosto de 1941, después de comenzada la invasión, entre 200,000 y 300,000 personas fueron evacuadas de Leningrad a través del lago Ladoga, situado al noreste de la ciudad. En agosto fue evacuado el contingente de profesores del Conservatorio a la ciudad de Taškent, capital de Uzbekistán. Algunos profesores permanecieron en la ciudad durante el bloqueo. Entre los más célebres, Dmitrij D. Šostakovič, y Boris V. Asaf'ev.

⁷¹ ASAF'EV, B.: «Volnujuščie voprosy» op. cit., p. 25. [cursivas — A. G.]

El 8 de septiembre de 1941 se cerró el cerco del bloqueo a la ciudad, por ejército alemán Nazi. Se estima que durante el primer año del sitio, murieron de hambre y frío más de dos millones de personas. El proceso de aniquilación de la población comenzó hacia el final del mes de noviembre. Durante el primer invierno las temperaturas alcanzaron menos 40° centígrados. Interminables procesiones de trineos para niños eran usados para transportar a los muertos por las calles. En términos médicos, el proceso de muerte por hambre se denomina distrofia, que consiste de tres etapas. La tercera etapa ya es irreversible. La población de Leningrad moría repentinamente de distrofia caminando por las calles, haciendo fila para las raciones de pan, en el trabajo o en casa. Ya en los primeros días de diciembre de 1941, gran parte de la población de Leningrad se encontraba en la segunda fase de la distrofia. La distribución del alimento era insignificante. Los trabajadores recibían un racionamiento de 200 gr. de pan al día; el resto de la población aún menos. Las patatas se distribuyeron por última vez en el mes de septiembre. Los profesores de Universidades e Institutos recibían un bono de racionamiento al igual que los trabajadores (primera categoría), pero sólo a partir de enero de 1942. Durante el invierno las personas se comían a los gatos, perros, palomas y ratas. Hubo casos extremos de canibalismo.



Hacia el final de diciembre y en enero de 1942 la situación era catastrófica. El número de muertes ascendió repentinamente hasta 30,000 personas diarias, debido al periodo crítico de la distrofia y sus inevitables consecuencias. Las raciones de alimentos escaseaban. Las personas morían en las calles haciendo fila por las raciones, bajo temperaturas extremas por varias horas. En Febrero mejoró la distribución de alimentos. La norma de pan ascendió a 500 gr. por trabajador, la segunda categoría a 400 gr., y para los dependientes a 300 gr. Durante el primer invierno, sólo un pequeño número de personas pudo ser evacuada de la ciudad por el llamado *camino de la vida*, a través de la espesa capa de hielo del lago Ladoga, por el cual la ciudad recibía los alimentos en

camiones de cinco toneladas que ocasionalmente caían bajo el bombardeo del ejército Nazi, rompiendo la espesa capa de hielo.⁷²

En los primeros días del bloqueo, B. Asaf'ev permaneció en su apartamento ubicado en el № 6 la *Plaza del Trabajo*, que muy pronto los leningradences la llamaron *Plaza de la Muerte*, por encontrarse en una zona bajo intenso bombardeo. En su artículo titulado: *Mi trabajo creativo en Leningrad en los primeros años de la Gran Guerra Patria*, publicado en la revista *Sovetskaja Muzyka* en 1946, Asaf'ev escribe:

«En los primeros meses de la Gran Guerra Patria (junio-agosto de 1941) me encontraba yo en Leningrad en mi acostumbrada situación de trabajo. Terminaba la instrumentación de la ópera “Slavjanskaja krasavica” — sobre un poema de Nizami — para el teatro de ópera de Bakú, a petición del comité de jubileo Azerbajdžano en honor de este gran poeta. [...] Al mismo tiempo comenzaba la instrumentación del primer acto del ballet “Sneguročka” de Čajkovskij para el Pequeño Teatro de Ópera de Leningrad, [...] El bombardeo de Leningrad en los primeros días de septiembre me obligó a detener el trabajo. Pero logré terminar la partitura de la ópera y enviar el manuscrito a Bakú, después la instrumentación del I acto del ballet.»⁷³

Por orden gubernamental, B. Asaf'ev y su familia fueron trasladados al refugio del Conservatorio, y unos días después al del Teatro de Drama *Puškin*, en donde vivieron durante el bloqueo varios contingentes artísticos.

«A principios de septiembre tuvimos que abandonar el apartamento y dejar el trabajo. A los tres (mi esposa, su hermana y yo) nos llevaron al refugio del Conservatorio, en donde la gran cantidad de alarmas dificultaron el trabajo. A finales de septiembre nos acomodaron en mejores condiciones — en uno de los camerinos del teatro Puškin (antes Aleksandrinskij). En ese momento establecí mi régimen de trabajo de investigación y de composición. Nuestra habitación

⁷² Cfr. KRYPTON, C.: «The Siege of Leningrad» *Russian Review*, Vol. 13, № 4. (Oct., 1954), pp. 255-256.

⁷³ ASAF'EV, B.: «Moja tvorčeskaja rabota v Leningrade v pervye gody Velikoj Otečestvennoj Vojny» *Sovetskaja Muzyka*, № 10, 1946, p. 90 (ahora en: ASAF'EV, 1957a]p. 144)

aún no comenzaba a enfriarse y los bombardeos eran al inicio espléndidos.»⁷⁴ Durante ese primer invierno de 1941/42, Asaf'ev y su familia vivieron en un camerino del teatro *Puškin*. Los alimentos comenzaban a escasear y las condiciones se hacían cada vez más difíciles.

«El estado de ánimo de mi familia y el mío comenzaba a mermar. Las comidas (si esta eran comidas!) se redujeron al mínimo. [...] Pero agua hervida aún teníamos. Entonces decidimos permanecer el mayor tiempo acostados para mantener el calor y no gastar la luz. [...] Enero recrudeció. Pero los bombardeos cesaron. Y en general se hizo el silencio. Por las calles el torrente fúnebre se arrastraba en trineos y carretillas con cadáveres envueltos como momias. Era necesario conservar la voluntad y solamente la voluntad.»⁷⁵

El compositor y musicólogo Bogdanov-Berezovskij que también sobrevivió al bloqueo de Leningrad, relata en 1946 sobre el trabajo que realizó B. Asaf'ev durante su estancia en el teatro *Puškin*:

«...B. V. Asaf'ev se albergó con su familia en uno de los camerinos del teatro *Puškin*, en donde fue organizado una especie de "reservación" que unía a grandes artistas: a los pianistas V. V. Sofronickij y A. D. Kamenskij [...] En esta pequeña habitación sin instrumento, sin biblioteca, fueron compuestas muchas obras musicales y escrito una gran cantidad de grandes investigaciones teóricas por B. V. Asaf'ev.»⁷⁶

A Moscú y al frente de guerra llegaban las noticias por documentales fílmicos del bloqueo Nazi a la ciudad de Leningrad. En uno de estos documentales, titulado: *Leningrad en lucha*, se mostraba a D. Šostakovič componiendo su séptima sinfonía, y a B. Asaf'ev escribiendo y componiendo. El musicólogo A. Dmitriev, discípulo de B. Asaf'ev del Conservatorio de Leningrad, relata sobre este documental mostrado en el frente.

«En uno de esos días de primavera de 1942, un camarada del batallón me comunicó que se demostraría el film documental "Leningrad en lucha", en el

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁷⁶ BOGDANOV-BEREZOVSKIJ, V.: «Kompozitiry osaždennogo Leningrada» *Sovetskaja Muzyka*. № 1, 1946, p. 19.

cual mostraban a “mi Asaf’ev”. [...] Desde las primeras escenas se hizo el silencio: vimos a la gente tras el anillo del bloqueo de Leningrad, casas semidestruidas y destruidas [...] la gente trabajando en las fábricas, sacando agua del río Neva, llevando cadáveres en trineos, apagando incendios, componiendo los tanques, rifles, ametralladoras, [...] Y de pronto el locutor pronunció el nombre de Boris Vladimirovič. Y en la pantalla apareció Asaf’ev aún en su departamento № 23 edificio № 6 de la Plaza del Trabajo. Vestía de abrigo, gorro de piel y botas de fieltro. Estaba sentado y escribía algo. Después se paró y vimos a una persona muy delgada. [...] Asaf’ev avanzó dos o tres pasos hacia el piano, tomó el lápiz en la boca y liberando de esta manera la mano, tocó algunos compases. Después comenzó a escribir.»⁷⁷

En enero de 1942 B. Asaf’ev y su familia tuvieron que abandonar el teatro *Puškin*, que fue ocupado por la compañía de comedia musical, única compañía de teatro que continuaba ofreciendo espectáculos durante el bloqueo. Aleksej Maširov, director del Instituto de Teatro y Música, albergó a B. Asaf’ev y su familia en el edificio del Instituto, ubicado en la plaza de la catedral de San Isaak. Asaf’ev escribe:

«Pronto nos mudamos de la oscuridad a los salones de Instituto de Teatro y Música, en la plaza de Isaakija. Nos llevaron del teatro en la noche en trineos y literalmente nos salvo el ahora fallecido director del instituto, el inolvidable Aleksej Ivanovič Maširov.»⁷⁸

En la primavera de 1942, Boris Asaf’ev y su familia regresaron a su apartamento de la *Plaza del Trabajo*. Aunque esporádicos, los bombardeos y tiroteos continuaban en el barrio, pero la población se había acostumbrado a ellos como a un mal inevitable. La distribución de alimentos había mejorado, y por el *camino de la vida* a través del lago Ladoga, avanzaba la columna de camiones con alimentos desde tierra firme.

«...pudimos ya en la primavera regresar a nuestro viejo apartamento en la plaza del Trabajo. La primavera era benigna, y en una parte del apartamento

⁷⁷ DMITRIEV, A.: «Moj dorogoj učitel’» en: [KRJUKOV, 1974] pp. 130-131.

⁷⁸ ASAF’EV, B.: «Moja tvorčeskaja rabota v Leningrade v pervye gody Velikoj Otečestvennoj Vojny» op. cit., p. 146.

(la cocina y la habitación contigua con el piano y parte de la biblioteca) la calefacción funcionaba. A mi vida regresaron los libros y partituras. Gran parte del apartamento permaneció en la oscuridad, el frío y la humedad, pero la lucha por la vida durante el día era más fácil.»⁷⁹

El 30 de agosto de 1942, Asaf'ev sufre una embolia y permanece en el hospital hasta noviembre. Con su enfermedad y en las condiciones del bloqueo era muy difícil para Asaf'ev seguir escribiendo. Mientras tanto en Moscú, el comité para asuntos artísticos había nominado a B. Asaf'ev como miembro activo de la Academia de Ciencias de la URSS. Con la encomienda de evacuarlo de Leningrad, el oficial de marina Golubov-Potapov viajó desde Moscú para sacar a B. V. Asaf'ev del sitio. El escritor y libretista A. Evlachov escribe en sus memorias sobre aquellos días del bloqueo.

«Cuando el 4 de febrero de 1943 nuevamente visité a B. V. Asaf'ev, se quejaba de que “no le permitían viajar a Moscú”, pero en ese momento llegó la delegación con el director del Instituto de Teatro y Música A. I. Maširov, su suplente el prof. A. V. Ossovskij, y el oficial de marina (también músico, ya que había estudiado en el Conservatorio violín) Golubov, venido de Moscú por Boris Vladimirovič. Golubov le advirtió que el 8 de febrero viajaría con él en camión hasta Kobony, después en tren hacia Tichvin y más adelante hasta Moscú...»⁸⁰

El 8 de febrero de 1943, en graves condiciones de salud, B. Asaf'ev junto con su familia son llevados en camión por la espesa capa de hielo sobre el lago Ladoga. El llamado *camino de la vida* hacia tierra firme. De ahí en tren hacia Moscú. El viaje duró seis días. En Moscú los recibió el compositor R. Glier, un viejo amigo de Asaf'ev, quien los instaló por algún tiempo en su piso.

«El viaje, que incluía atravesar por el hielo el célebre camino a través del lago Ladoga, se prolongó por seis días; la ventisca de nieve nos ayudó acompañándonos desde Tichvin. [...] Nunca olvidaremos la primera mañana en Moscú y la calurosa bienvenida ese día en los salones de la Unión de

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 148.

⁸⁰ EVLACHOV, A.: «O B. V. Asaf'ev» en: [KRJUKOV, 1974] p. 230.

Compositores Soviéticos y en el apartamento del querido R. M. Glier.»⁸¹

Por más de año y medio B. Asaf'ev y su familia vivieron en las terribles condiciones del bloqueo. Pero este año y medio, paradójicamente en cuanto a su trabajo creativo, sólo es comparable a su periodo más productivo de los años veinte. Todo su tiempo y atención estuvo dirigido a la creación de un grandioso ciclo de obras, que el mismo B. Asaf'ev tituló *Pensamientos y Reflexiones*. El plan del ciclo es un documento sorprendente, si se toma en cuenta que a su edad y en las condiciones del bloqueo, Asaf'ev tuviera la voluntad y la energía para diseñar todo este monumental plan, en el que fijó los temas por los cuales quería expresarse.⁸² El plan del ciclo fue concebido como una obligación moral de un intelectual soviético en los difíciles momentos que sufría su patria, escribiendo una serie de trabajos bajo un título y una idea en común. En este plan, Asaf'ev se proponía incluir todos los trabajos proyectados por él en los últimos 12 años, desde la publicación de su obra *La Forma Musical como Proceso*. De diciembre de 1941 a febrero-marzo de 1943, es decir en un año y medio, B. Asaf'ev logró escribir, aparte de algunas composiciones y otras obras de investigación, cerca de 30 obras proyectadas en el ciclo. Otra parte de las obras fueron escritas en los años posteriores al bloqueo. En 1949 B. Asaf'ev muere en Moscú, dejando el ciclo de obras inconcluso. A continuación citamos el plan íntegro.

PENSAMIENTOS Y REFLEXIONES⁸³

(Ciclo de trabajos sobre mi actividad en el arte)

SOBRE MÍ Y LO MÍO

Libro 1. Mi vida

Libro 2. Encuentros

Libros 3/4. «1001 noches» en reflexiones sobre la música (La música de Šecherezada,

⁸¹ *Ibíd.*, p. 150

⁸² Cfr. [ORLOVA, 1984b] pp. 208-211

⁸³ ASAF'EV, B.: *Mysli i dumy*. Publicado en: DMITRIEVOJ-MEJ. T.: «Bibliografija i notografija B. V. Asaf'eva.» en: [ASAF'EV, 1957a] pp. 330-331

cuentos que yo comento con palabras, en aforismos, diálogos, características, cuentos, novelas, “reseñas”, recuerdos, en valoraciones filosóficas, etc.). Libro 3— La música rusa, 4— La música europea occidental.

Libro 5. *La pintura rusa* (desde el especto del espectador, del visitante de exposiciones, museos y otra plástica)

Libro 6. *La música de la poesía rusa* (sobre la realidad de los modelos musicales en el discurso poético)

Libro 7. *Puškin y Glinka* — mis acompañantes en el reconocimiento del pensamiento y la cultura rusa desde el punto de vista del público de conciertos.

Libro 8. De lo no escrito en el diario:

a) Mi método creativo. b) 25 años en la construcción musical en la URSS

c) Muy personal: de la auto-observación de un músico. d) De mis viajes

Notas: El libro 7 de «Pensamientos y reflexiones» es un intento de realizar una parte de una “empresa” de antaño — ensayo de filosofía e historia y esencia del arte musical ruso y de su lugar en el arte ruso y en la cultura en general. Posiblemente este sea el balance de todo mi ciclo de trabajo, pero por supuesto, solamente en sus rasgos fundamentales.

El libro 8 es un ensayo de memorias, pero no exclusivamente de orden externo, ya que el 1^{er} libro — «Mi vida», es un intento de abarcar la vida como un proceso de formación y crecimiento en mí, del músico con un especial acento en el desarrollo del oído del compositor y de su trabajo sobre éste. El entorno se agrega solamente en la medida necesaria para el entendimiento del «yo interno» en el proceso creativo. En general, todo el ciclo de “Pensamientos y reflexiones” está pensado como anotaciones al máximo lacónicas de lo vivido y lo reflexionado, como un resumen; la edad y la enfermedad ya no me permiten realizar en grandes trabajos todo lo planeado en el pasado, y se quiere conservar de alguna manera lo que pueda servir. Mi aspiración ahora es devolver los días que quedan al presente.

TRABAJOS MONOGRÁFICOS

Sección I. *Glinka*

Libro 1. *Glinka sobre la música* (de opiniones y mis comentarios hacia él)

Libro 2. *El método creativo de Glinka* (análisis entonativo de “Ruslan” y 8 capítulos anexos a este análisis)

Libro 3. *En los campos «Anotaciones de M. I Glinka»* — (ensayo de análisis histórico-crítico y explicación sobre la «Glinkiane»).

Sección II. Čajkovskij

Analices entonativos

1. Evgenij Onegin

2. Čarodejka [La hechicera]

3. Iolanta

4. Ščelkunčik [El cascanueces] 12 cartas no publicadas de Čajkovskij con comentarios de Igor' Glebov.

Sección III. (v. también Ensayos Hist.-teóricos)

Retratos de compositores soviéticos (1ª serie) (Particularmente Retratos de música)

Sección IV. (v. Ensayos Hist.-teóricos)

Sección V.

“Transformación” de las culturas musicales del pueblo en Europa occidental:

Grieg — compositor del pueblo noruego, monografía lírica.

Renacimiento musical Checo (sobre la música checa de los últimos años antes de la invasión fascista)

Colección de música eslava y su interrelación con la rusa (artículos principales: La música del pueblo Yugoslavo; Lo eslavo en la música de R. Korsakov; Chopin en la interpretación de los compositores rusos; mazurkas de Chopin — estudio lírico)

Sección VI. Ciclo de diálogos dramáticos.

1. Comedia sobre músicos en siete episodios-encuentros y seis intermedios.

2. *La muerte de Musorgskij* (cuatro encuentros en forma dramática. diálogos).

3. *Beethoven* (cuatro diálogos): *Missé solemn*, 10ª sinfonía, *Conversación con Goethe*, *Solo consigo mismo* (últimos cuartetos)

4. *Rameau y Rousseau* (diálogo-encuentro)

5. Gustav Mahler

Sección VII. *Patriótica* (colección de artículos del contenido y significado de la música rusa sobre temas patrióticos y la defensa del estado); artículos principales: *Sobre el significado de la ópera rusa en la defensa del estado* (principalmente «El Príncipe Igor'»); *folklore o creación musical del pueblo*; *Lo alemán y lo alemán*; *música rusa oriental, música rusa sobre el Oriente y música oriental*; *la ópera rusa*; *Eran tres* (los hermanos Rubinstein y Balakirev) — sobre los fundamentos democráticos del profesionalismo musical ruso; *sobre el significado internacional de la música rusa*: (v. también Ensayos Hist.-teóricos) *las bases populares del estilo en la ópera rusa*.

ENSAYOS HISTÓRICO-TEÓRICOS

Sección III Tres estudios filosóficos

1. *La música y la cultura musical soviética* (ensayo de deducción de los principios y caminos fundamentales)

2. *El compositor soviético* (aclaración del fenómeno-concepto)

3. *Los caminos de la música soviética* — el último de los estudios se relaciona con los artículos sobre el sinfonismo y la ópera soviética.

Sección IV

1. Argumentación de la entonación musical

Ensayo de investigación de las causas de las capacidades vitales de las obras musicales y de los procesos de formación de los elementos de la música. 2ª parte del libro «La Forma Musical como Proceso».

2. *Fundamentos de una breve enciclopedia musical* (diccionario crítico de los conceptos y significados técnicos musicales importantes. Manual para el público de conciertos.

Sección VII

1. Argumentación y bases de la armonía rusa.

2. *El melos popular presente en sus formaciones regulares* (ensayos y observaciones de los procesos creativos en el llamado folklore)

3. *El ritmo en la pintura rusa antigua* (restauración de un trabajo perdido)

4. *Los principios fundamentales de la dramaturgia musical* (ópera y ballet), principalmente en la creación rusa.

5. Cuestiones sobre la polifonía contemporánea y homenaje a S. I. Taneev.

Evgenij Onegin. Escenas Líricas de P. I. Čajkovskij

Evgenij Onegin. Escenas Líricas de P. I. Čajkovskij,⁸⁴ es un ensayo de análisis entonativo del estilo y la dramaturgia musical de la ópera de Čajkovskij. La obra fue concebida dentro del ciclo *Pensamientos y Reflexiones* (v. supra, Trabajos monográficos. Sección II), escrita en el invierno de 1941-42 en el refugio del teatro *Puškin* durante el sitio de Leningrad. La obra se editó por primera vez en 1944 en Moscú, y cinco años más tarde una segunda edición en alemán.⁸⁵

⁸⁴ ASAF'EV, B.: "Evgenij Onegin"—liričeskie sceny P. I. Čajkovskogo. *Opyt intonacionnogo analiza stilja i muzykal'noj dramaturgii*. M. — L., Muzgiz, 1944 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 73-141)

⁸⁵ ASSAFIEW, B.: *Tschaikowskys "Eugen Onegin". Versuch einer Analyse des Stils und der musikalischen Dramaturgie*. [Übersetzung Guido Waldmann]. Potsdam. Akademische Verlagsgesellschaft. Athenaiion, 1949, 150 S. Cfr. [DMITRIEVOJ-MEJ] p. 329; v. ASAF'EV, B.: «Moja tvorčeskaja rabota v Leningrade v pervye gody Velikoj Otečestvennoj Vojny» op. cit., p. 145.

La ópera de Čajkovskij *Evgenij Onegin*, es una serie de escenas líricas en tres actos con libreto del compositor y Konstantin S. Šilovskij, sobre la obra homónima de A. S. Puškin (1823-31).⁸⁶ La ópera se estrenó el 17/29 de marzo de 1879 en el *Malij Teatr* de Moscú, por estudiantes del Conservatorio. El 11/23 de enero de 1881 se escenifica en el *Bol'šoj Teatr* de Moscú.⁸⁷



B. Asaf'ev estructura su obra en una introducción, 10 partes o capítulos, y un final. En la introducción realiza un análisis entonativo general de las escenas líricas. Según Asaf'ev, Čajkovskij lleva el método de Glinka caracterizando a los personajes no con algún leitmotif característico aislado, sino con todo un complejo de entonaciones presentes en cada personaje. Cada complejo de entonaciones particular se entreteje con otros estados espirituales cercanos y otros afectos, que establecen estados espirituales generales presentes en todo personaje y en cada situación determinada. Se forma así un sistema de arcos entonativos, de arcos sonoros, una especie de superposición de un punto de acción a otro. Asaf'ev escribe:

«Psicológicamente esto provoca “asociaciones entonativas” a todo lo largo de las escenas líricas, asociaciones que forman una extraordinaria cadena de relaciones entre los momentos aislados. El notable predominio de *secuencias* en la composición de “Evgenij Onegin”, se explica precisamente por la presencia del sistema entonativo asociativo de advertencia, de “señalización” psico-realista o de señales reflejadas. Así mismo, la vida espiritual de los héroes (cada línea, única en su especie, se empalma con la “espiritualidad” restante) se transforma en una especie de conversación íntima de personalidades, entre los participantes del drama-novela.»⁸⁸

En otras palabras, Asaf'ev caracteriza el proceso de formación de la ópera *Evgenij Onegin*, como un ejemplo claro de forma dramaturgica musical, que

⁸⁶ PUŠKIN, A.: «Evgeni Onegin» en: [Puškin, 1978b] pp. 7-166.

⁸⁷ Cfr. TARUSKIN, R.: «Yevgeny Onegin» Grove.

⁸⁸ ASAF'EV, B.: “Evgenij Onegin” — *liričeskie sceny P. I. Čajkovskogo*. op. cit., pp. 73-74.

surge en secuencias de sistema de asociaciones entonativas, o de señalizaciones sonoras psico-realistas. Todo el tejido musical de las escenas líricas se construye sobre finas relaciones emocionales entonativas extremadamente susceptibles.

Más adelante en la primera parte del ensayo, Asaf'ev escribe una breve historia del estreno de la ópera y de la rápida y gran popularidad que alcanzó en sus primeros años de representación. En tan sólo 8 años, *Evgenij Onegin* logró en 1892 las 100 representaciones en el Teatro *Mariinskij* de S-Peterburg. Esta popularidad de la obra se explica por la rápida penetración de sus entonaciones en el diccionario entonativo de la época. Asaf'ev escribe:

«...tal popularidad de la obra, que llegó a ser en pleno sentido de la palabra un fenómeno cotidiano y un patrimonio público entonativo: en todos y por todos lados “de oído”, en cualquier momento de la vida. Tal capacidad de la música de pasar a la “relación entonativa” es esencial. Los fragmentos de la obra se incluyen en el diccionario entonativo de la época, y se disuelve en el complejo de entonaciones vivas percibido emocionalmente en su significación general, al igual que las palabras del lenguaje. * En esencia aquí tenemos que ver con la música como discurso vivo, pero señalamos que muy pocas obras se transforman en sus detalles orgánicos, de un fenómeno de la literatura musical a un fenómeno de relación músico-lingüístico. Para esto, éstas mismas deben de surgir del contenido entonativo fundamental de la época, del “diccionario entonativo”! de importancia general. De tal fenómeno resultó ser las “escenas líricas” — “Evgenij Onegin” de Čajkovskij.»⁸⁹

En la segunda parte del ensayo, B. Asaf'ev afirma que las raíces de las comunicativas entonaciones de *Evgenij Onegin*, se encuentran en el movimiento generalizado de la pieza-romance en Europa, con su lírica socializante en los círculos democráticos de las ciudades. Movimiento que

⁸⁹ *Ibíd.*, pp. 7-78.

* Con esta propiedad se explica frecuentemente el olvido, por gran parte del público, del nombre del compositor de la música más popular. Esto no siempre tiene que ver con la ignorancia, sino del paso a elementos más vivos y finos de la obra en la “tradición oral”, en la relación cotidiana y en el establecimiento del discurso musical. [N. de Asaf'ev]

surge de la revolución francesa en sustitución de la música de salón y del sentimiento pastoril. Como ejemplo de la pieza-romance lírica citadina, Asaf'ev cita la obra de J. J. Rousseau, *Les consolations des misères de ma vie ou Recueil d'airs, romances et duos*. Paris, 1781. Sobre Rousseau, Asaf'ev escribe:

«...Rousseau. Sin profundizar en la esencia del fenómeno de la entonación, él perfectamente comprendió que la “lengua canta”, y la “melodía habla”, y en esto se encuentra su unidad; en la expresión pues, la unidad debe ser la forma privada de todo exceso, de toda “complicación”, con lo que resulta el romance o la pieza-romance que emociona a los corazones sencillos y a las personas sinceras.»⁹⁰

Además de *Les Consolations* de Rousseau, Asaf'ev cita como ejemplo de la pieza-romance lírica citadina al Lied, por su significado emotivo universal en la obra de F. Schubert y R. Schumann. En la tercera parte del ensayo Asaf'ev analiza el desarrollo de la pieza-romance en Rusia. Desde el romance de Aljab'ev hasta la obra de Varlamov, y su gran influencia sobre la obra de Čajkovskij. A partir de la cuarta parte y hasta el final del ensayo, Asaf'ev continúa con el análisis de las escenas líricas de *Evgenij Onegin*, partiendo de las premisas generales y las cualidades principales del estilo y forma de la obra. Al final, realiza el análisis de las entonaciones esenciales en general.

Sobre mí

Otra de las obras escrita durante su estancia en el teatro *Puškin*, en el sitio de Leningrad, es el primer libro del plan temático *Pensamientos y Reflexiones*, titulado: *Sobre mí* (v. *supra*, Sobre mí y lo mío. Libro 1. Mi vida). La obra fue terminada el 19 de enero de 1942. Fragmentos de ésta fueron publicados en el № 8 y № 11 de la revista *Sovetskaja Muzyka* de 1954, bajo el título: *Encuentros y Reflexiones*,⁹¹ y en el № 8 de 1959 titulada: *Pensamientos y Reflexiones*.⁹² Otros

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 78.

⁹¹ ASAF'EV, B.: «Bctreči i razdumija» *Sovetskaja Muzyka*, 1954, № 8, pp. 42-52 i № 11, pp. 35-42 (ahora como: «O sebe» en: [KRJUKOV, 1974] pp. 317-508)

fragmentos del libro sobre la pintura rusa se publicaron en el № 1 de *Sovetskaja Muzyka* de 1955. Las páginas dedicadas a Korsakov se incluyeron en la colección, *N. A. Rimskij-Korsakov y la formación musical* (L., 1959), y las dedicadas al ballet, en *B. Asaf'ev. Sobre el ballet. Artículos, reseñas y recuerdos*.⁹³ La obra consiste de 10 capítulos, 8 de los cuales se incluyeron en la edición de A. Krjukov, titulada: *Recuerdos sobre B. V. Asaf'ev*.⁹⁴

El objetivo que se propuso Asaf'ev en esta obra, fue escribir sobre sí mismo y su propio desarrollo como músico. Escribir sobre la musicalidad, sobre la cultura músico-intelectual del oído, sobre el oír y el escuchar. En sus memorias sobre los días del sitio de Leningrad, Asaf'ev escribe:

«Quería trabajar como nunca. Comencé a recordar todo el curso de mi vida. Mi objetivo era no tanto recordar los hechos externos y sucesos de mi pasado, sino fijar sobre este fondo y lo más breve posible de la trama cotidiana, como se formaba y crecía en mí la persona para la cual, el desarrollo del oído resultaba una guía inteligente en el crecimiento y como, momento a momento, sentía en mí la naturaleza del músico.»⁹⁵

La obra es una autobiografía que contiene los recuerdos de su infancia y su familia. Sobre sus años de estudio en el colegio, en la Universidad y en el Conservatorio. Sobre las primeras etapas de su actividad profesional como pianista del ballet del Teatro *Mariinskij*, y sus primeros artículos en la revista *Muzyka*. El libro relata sobre los encuentros con personajes de la cultura rusa que Asaf'ev conoció en su juventud. Sobre sus viajes y sus libros, sobre la naturaleza y una infinidad de observaciones sobre muchos aspectos de la cultura y la vida en la Rusia prerrevolucionaria y soviética. La autobiografía termina en 1932, cuando Asaf'ev comenzaba a escribir sus dos principales obras musicales, los ballet(s) *Paris en llamas* y *Bachčisarajskij fontan*.

⁹² *Ídem*. «Mysli i dumy» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1959, pp. 58-70 (ahora como: «O sebe» en: [KRJUKOV, 1974] pp. 317-508)

⁹³ *Ídem*. *O balete. Stat'i, recenzii, vospominanija*. A. Dmitriev. ed. L. «Muzyka» 1974.

⁹⁴ *Ídem*. «O sebe» en: [KRJUKOV, 1974] pp. 317-508.

⁹⁵ *Ídem*. «Moja tvorčeskaja rabota v Leningrade v pervye gody Velikoj Otečestvennoj Vojny» op. cit., p. 145.

Ruslan i Ljudmila

La cuarta obra escrita por Asaf'ev en el periodo del sitio de Leningrad, fue el segundo libro de los trabajos monográficos del plan temático *Pensamientos y Reflexiones*. La obra lleva el título de la ópera de Glinka *Ruslan i Ljudmila*.⁹⁶ El manuscrito se terminó el 17 de marzo de 1942. La obra se publicó en 1947 junto a una biografía de M. Glinka escrita en 1940 y la obra *Por los caminos de M. I. Glinka*, escrita en agosto de 1944. En 1950 se realiza la segunda edición de *Ruslan i Ljudmila*, y una tercera edición por la Academia de Ciencias de la URSS en 1952. La obra contiene una introducción, cinco capítulos y un anexo. Al igual que en *Evgenij Onegin*, Asaf'ev realiza un análisis entonativo del proceso creativo de M. Glinka, y en particular sobre su obra *Ruslan i Ljudmila*; ópera “mágica” en tres actos sobre el libreto de Valerjan F. Širkov, basado la obra homónima de A. Puškin (1820).⁹⁷ La ópera se estrenó el 27 de noviembre (9 de diciembre) de 1842, en el *Bol'shoj Kamennyj Teatr* de S-Peterburg.⁹⁸

En su artículo, B. Asaf'ev parte de los testimonios de los contemporáneos de M. Glinka: Senkovskij, Odoevskij, Serov, Laroš y Stasov. Y su obra se define como una creación de gran sencillez. Esta sencillez dificulta el análisis de su método creativo, de su lenguaje, de su discurso, y de su estilo y forma.

«...que sencillez!, — con admiración, ya que lo más complejo en el arte del sonido se logra con “tal sencillez”, para que el escucha no sospeche sobre las dificultades de la creación musical y los aspectos técnicos. [...] “He aquí a Glinka!” Su estilo no es “extravagante” ni presuntuoso, sin pretensiones de originalidad. Pero como el estilo de Mozart, él es muy individual. Y al igual que Mozart y Beethoven, Glinka utiliza libremente todo el “diccionario musical-entonativo” de su época, sin esforzarse por crear en ningún caso, su “propia palabra”.»⁹⁹

⁹⁶ ASAF'EV, B.: «Ruslan i Ljudmila» en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 144-212.

⁹⁷ PUŠKIN, A.: «Ruslan i Ljudmila» en: [PUŠKIN, 1978a] pp. 399-460.

⁹⁸ Cfr. TARUSKIN, R.: «Ruslan and Lyudmila [Ruslan i Lyudmila]» Grove.

⁹⁹ ASAF'EV, B.: «Ruslan i Ljudmila» op. cit., p. 147.

El fino y artístico intelecto de Glinka — prosigue Asaf'ev — se refleja en la elección de la “palabra”, en su relación hacia lo escogido y lo general. En su intachable sentido del estilo y gusto, y ante todo en su sentido de la medida. En esencia, de la claridad en la ópera *Ruslan i Ljudmila*, que tan fácilmente se respira en su música y en su forma de revelarse, surge la tentación de considerar a esta admirable obra como un logro fácil. Más adelante Asaf'ev realiza un análisis entonativo del proceso creativo de M. Glinka. Al igual que M. Lermontov, — prosigue Asaf'ev — M. Glinka conoció y *escucho* al Caucazo, y a través de entonaciones muy antiguas escuchó al Oriente.

«Desde la infancia su oído se acostumbró a entonar lo escuchado en su conciencia, no tanto recordar, como alcanzar la esencia del melos y el ritmo, lo importante, lo cualitativamente fundamental, que es cultivar todo esto con su intelecto.»¹⁰⁰

Glinka logró “traducir” al ruso las entonaciones orientales, al igual que más adelante lo hiciera Borodin en el *Príncipe Igor'* y Čajkovskij en *Iolanta*. Como ejemplo de su método creativo, Asaf'ev cita su overtura española *Noche en Madrid*.

«En ésta Glinka supera completamente lo convencional, lo característico para su época de “hispanidad” romántica (por toda Europa), y tiende hacia el impresionismo, literalmente presintiendo sus valiosos logros realistas, y al mismo tiempo quedándose sobre una base concreta de sentido y observación; su pensamiento no transforma la realidad en una “sensación propia”, no la disuelve en un vacilante momento subjetivo de su impresión.»¹⁰¹

M. Glinka — afirma Asaf'ev — compone su música en su cabeza, es decir, inventa, entona, compone y nuevamente escucha lo creado en su memoria. Las anotaciones parecieran ser hojas de papel comprimidas en la memoria, y la improvisación es como su prueba y complemento.

«Este es un típico método de composición entonativo, cuando la música se declara en la conciencia, como la palabra, como el discurso humano,

¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 151.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 152.

inseparable del tono de la voz humana. Para explicar este proceso más claramente, supongamos que para expresar cada pensamiento que viene a la cabeza, la persona, tras el hallazgo de las palabras, corriera hacia algún instrumento “productor de palabras” y buscara en éste las combinaciones correspondientes con éstas. La idea de la composición musical como una búsqueda de combinación de sonidos relacionados en el piano, es una concepción inocente, aunque algunos compositores dan motivo para pensar así. En realidad la música se crea por la conciencia y en la conciencia.»¹⁰²

Según Asaf'ev, el intelecto dirige la selección de las combinaciones sonoras y sólo el talento y el desarrollo auditivo definen el resto. Asaf'ev lo compara con las personas que saben dibujar pero no son pintores (artistas), así también hay personas que escriben música, pero no son compositores.

«El verdadero compositor compone como un orador, digamos, pronuncia un discurso tomando en cuenta no sólo los aspectos constructivo-retóricos, sino también la calidad de sus entonaciones en su influjo sobre el público. Solamente el compositor dentro de sí escucha aquello que entona, y repite sus ideas-sonido.»¹⁰³

El proceso de fijación de lo compuesto se realiza en muchos casos con la ayuda del piano. Para un fino y desarrollado oído, una hoja pautada y un lápiz para escribir lo escuchado, son más provechosos que el mismo instrumento.

«Lo importante aquí es que el compositor que piensa entonativamente, en su música siempre se refleja el tono orgánico presente del discurso humano (sonoro, es decir, de intervalos exactos y oral), del proceso de cantinela, de la sonoridad ininterrumpida (con cesuras para la respiración), y que no depende de si compone música vocal o sinfónica.»¹⁰⁴

§

¹⁰² *Ibíd.*, p. 156.

¹⁰³ *Ibídem.*

¹⁰⁴ *Ibídem.*

E. Grieg (1843-1907)

En el verano de 1942, también como parte del plan temático *Pensamientos y Reflexiones* (v. *supra*, Trabajos monográficos. Sección V) B. Asaf'ev escribe su investigación sobre E. Grieg.¹⁰⁵ El manuscrito se terminó el 28 de junio y la obra fue publicada hasta 1948. Una segunda edición fue incluida en el tomo IV de sus *Obras escogidas* en 1955. La tercera edición es de 1984.

La obra consta de una introducción y cinco capítulos. El primer capítulo es una breve biografía de E. Grieg y sus ideas musicales. El segundo capítulo trata sobre su obra lírica pianística. El tercero sobre su obra vocal. El cuarto capítulo trata sobre las danzas y los cantos populares de Noruega. El último capítulo es sobre la sonata en la obra de Grieg. En la introducción Asaf'ev realiza una definición general sobre su obra. Su música — afirma, — se nutre de piezas y danzas populares de Noruega. País rico en arte popular campesino, en leyendas épicas y fantasía poética del pueblo que surgen de su estructura y forma de vida, de sus interrelaciones sociales, de sus costumbres y de su trabajo.

«En su música Grieg cede un gran lugar a la melódica popular dancística, y por causas completamente entendibles: en estas danzas se encuentra una viva y colorística realidad, en éstas el hombre es fuerte, organizado, que goza de su energía y su agilidad.»¹⁰⁶

Para Asaf'ev, Grieg es un compositor perteneciente a un selecto grupo de creadores, cuyas melodías están en el oído de la mayoría del público, y cuya popularidad y accesibilidad es casi un signo de vulgaridad. Pero su artistismo no pierde sus cualidades, al contrario, se convierte en el conducto de su sinceridad. Su contenido popular no es una simple imitación, sino un lenguaje propio natural. Lo nacional no es un aislamiento sino una forma de expresión de contenido universal. Su tono personal es una sintonía conocida

¹⁰⁵ ASAF'EV, B.: *Grieg (1843-1907). Issledovanie*. M., Muzgiz, 1948 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 240-306; 3ª ed. *Grieg*. Leningrad, «Muzyka» 1984)

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 5.

por todos y de inmediato acceso a su estado espiritual. Su originalidad se encuentra en su especial estilo y frescura de entonación.

«Lo característico en Grieg como en Schubert y en otros fenómenos relativos a ellos, es la sencillez. No lo simple, sino la sencillez, la naturalidad del enunciado, que no significa la ausencia del trabajo artístico-intelectual sobre las obras. Pero este trabajo no se oye, más bien “la belleza del esfuerzo” de este trabajo consiste en la contribución a la claridad de la percepción: para que todo lo dicho se perciba como un discurso vivo y comunicativo, de corazón a corazón, y no como un valor estético autosuficiente.»¹⁰⁷

E. Grieg — continua Asaf'ev, — es un compositor en el que están ausentes los grandes desarrollos. Su obra es lacónica y se fundamenta en unas cuantas entonaciones-cantos básicas. Es un creador de miniaturas.

«El arte de formación, por medio de una diversidad de descubrimientos en una interminable serie de variantes del contenido en entonaciones populares, ocupa un lugar muy importante en la música de Grieg. Y el mejor recurso de este arte realmente es la miniatura, entre las cuales especialmente están las piezas para piano de Grieg.»¹⁰⁸

Pensamientos y Reflexiones. Trabajos Monográficos

De las obras que B. Asaf'ev alcanzó a escribir en el sitio de Leningrad hasta Febrero de 1943, citaremos las pertenecientes al ciclo del plan temático *Pensamientos y Reflexiones* que fueron posteriormente publicadas. La primera de éstas, escrita después del *Grieg* entre el 2 y el 11 de Julio de 1942, fue *El Renacimiento Musical Checo*.¹⁰⁹ Algunos fragmentos de esta obra fueron publicados en el IV tomo de sus *Obras escogidas* en 1955. La obra consiste de cuatro breves artículos sobre la vida y obra de cuatro compositores checos: L. Janáček, Josef Suk, J.B. Foerster, y Novák. En ese mismo mes Asaf'ev escribe

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 20.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 22.

¹⁰⁹ *Ídem.* «Češskoe muzykal'noe vozroždenie» en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 357-368.

otro artículo titulado *La Música Soviética y la Cultura Musical*,¹¹⁰ publicado en el Nº 5 de la revista *Sovetskaja Muzyka* en 1946.

Entre el 20 y el 31 de Julio de 1942, Asaf'ev escribe un selección de artículos titulada *Retratos de Compositores Soviéticos*. La obra consistía de pequeñas reseñas sobre la obra de Mjaskovskij; S. Prokof'ev; Šaporin; D. Šostakovič; Šebalin; Chačaturjan; Paščenko; M. Judin; Dzeržinskij; G. Popov; y V. Ščerbačev. Mas otros dos artículos; el primero titulado: *Compositor — el pueblo lo nombra*; y el segundo: *La Lírica de Leningrad*, sobre la obra de Vološinov, Kočurov, G. Popov, Tomilin, y Arapov. Además de un prólogo y un final. Sólo cuatro de estos artículos fueron publicados: *Mjaskovskij*;¹¹¹ *S. Prokof'ev*;¹¹² *Final*;¹¹³ y *Compositor — el pueblo lo nombra*.¹¹⁴

Este último artículo se escribió el 28 de Julio de 1942 y se publicó en 1946 en Praha. En 1949, al siguiente mes de la muerte de B. Asaf'ev, se publica por primera vez en ruso. El artículo trata fundamentalmente sobre el proceso de creación musical. B. Asaf'ev afirma que tras toda brillante y afortunada obra musical, se escucha desde tiempos inmemorables la música del pueblo; la música de la tradición oral. Ésta no se encuentra a la vista. La música de la tradición oral está tan enraizada en la entonación viva, en la constante variación de cantante a cantante, de instrumentista a instrumentista, que sólo una constante e insistente atención del oído nos permite seguir las regularidades, y el origen del proceso de la entonación viva.

«El compositor fino, si es que posee la cualidad (y añadimos — el deseo) de escuchar la “música de oído” en su naturaleza, y no a través del prisma de sus

¹¹⁰ *Ídem*. «Sovetskaja muzyka i muzykal'naja kul'tura (opyt vyvedenija osnovnych principov)» *Sovetskaja Muzyka*, Nº 5, 1946, pp. 3-20.

¹¹¹ *Ídem*. «N. Miaskowsky» *Tempo, hudebni měsíčník* XIX. 2-3, Praha, 1946, Listopad — posinec (2ª ed. «Mjaskovskij» *Sovetskaja Muzyka*, Nº 8, 1955, pp. 3-8)

¹¹² *Ídem*. «III. Sergeiy Prokofiev» *Tempo, hudebni měsíčník* XIX. 4, Praha, 1947, Leden.

¹¹³ *Ídem*. (publicado como: «Mysli o sovjetskoj muzyke») *Sovetskaja Muzyka*, Nº 11, 1952, pp. 12-14.

¹¹⁴ *Ídem*. «Kompozitor — imja emu narod» *Tempo, hudebni měsíčník* XIX. 2-3. Praha, 1946, Listopad — posinec (2ª ed. *Sovetskaja Muzyka*, Nº 2, 1949, pp. 62-65; 3ª ed. [ASAF'EV, 1952b] pp. 2-12; 4ª ed. en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 17-21.)

personales “normas de composición” ya asimiladas, por supuesto que se nutre de estas impresiones vivas, ya sea naturalmente, instintivamente, o reflexionando profundamente sobre su origen e interpretándolas en su práctica.»¹¹⁵

Pero no todo compositor es capaz de alcanzar la entonación oral. Asaf'ev por supuesto que no se refiere a la cita textual, es decir, a la escritura exacta o al desciframiento de toda entonación muerta, sino a las fuentes de las impresiones auditivas vivas, a la entonación del pueblo. El oído individual del compositor, al tratar de alcanzar las entonaciones populares mediante un método lógico de normas sobre el “arte musical”, no es capaz de generalizar las impresiones, perdiendo así todo el encanto de las entonaciones vivas y el carácter de su entonación en los labios y dedos del músico popular.

«Por eso, *Compositor — el pueblo lo nombra* [...] Entonces la mente individual del compositor interpreta orgánicamente la entonación musical como pensamiento-meditación y espíritu del pueblo. Así fue en nosotros con Glinka, en Checoslovaquia con Smetana, en Polonia con Chopin, en Noruega con Grieg, pero en Francia nunca con Rameau, genio intelectual de la nación, y Méhul — pupilo de la revolución.»¹¹⁶

El 18 de Agosto de 1942 Asaf'ev escribe *Sobre la música popular Yugoslava*¹¹⁷ (v. *supra*, Trabajos monográficos, sección V), publicado en *Sovetskaja Muzyka* hasta 1947. La obra es un análisis entonativo y una introducción a la eslavología musical rusa sobre los pueblos de los Balcanes en Yugoslavia. El 21 de agosto escribe *La Música de Rimskij-Korsakov desde el aspecto de la cultura y mitología poético-popular eslava*,¹¹⁸ (v. *supra*, Trabajos monográficos, sección V), publicado en *Sovetskaja Muzyka* en 1946.

Los siguientes dos artículos de la sección V de los Trabajos monográficos, están dedicados a la obra de F. Chopin. El primero se tituló, *Chopin en la*

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 17.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 21.

¹¹⁷ ASAF'EV, B.: «O narodnom muzicirovanii Jugoslavii» *Sovetskaja Muzyka*, 1947, № 1, pp. 94-103 y № 2, pp. 66-76 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 336-356)

¹¹⁸ *Idem.* «Muzyka Rimskogo-Korsakova v aspekte narodno-poetičeskoj slavjanskoj kul'tury i mifologii.» *Sovetskaja Muzyka*, № 7, 1946, pp. 67-79.

reproducción de los compositores rusos,¹¹⁹ escrito el 24 de agosto y publicado en 1946 en *Sovetskaja Muzyka*. El segundo *Las Mazurkas de Chopin (Hacia 1001 noches en la música)*,¹²⁰ escrito el 29 de agosto y publicado en *Sovetskaja Muzyka* en 1947. En el primero de estos dos artículos, Asaf'ev intenta establecer verbalmente las impresiones guardadas en su memoria auditiva, sobre las interpretaciones de las obra de F. Chopin por cuatro de los compositores rusos: M. A. Balakirev, A. K. Ljadov, A. K. Glazunov, y F. M. Blumenfeld. Asaf'ev escribe:

«Propiamente no se trata de tocar en el sentido de la ejecución de concierto, sino de la entonación del pensamiento de Chopin y de las ideas sobre Chopin en la conversación íntima y hogareña. Voy a hablar sobre la interpretación de M. A. Balakirev, A. K. Ljadov, A. K. Glazunov y sobre todo la interpretación de F. M. Blumenfeld, que a mí profundamente me emociona y al cual recuerdo siempre como a un artista modesto y abnegadamente fiel a la música, pero fino, ilimitadamente fino.»¹²¹

En la segunda de estas dos obras, Asaf'ev realiza un análisis entonativo sobre el carácter, y la naturaleza popular de las *Mazurcas* para piano de F. Chopin.

«Como es difícil abarcar en su totalidad al mundo de esta música! Aquí se encuentra toda Polonia: su drama popular, sus costumbres, sentimientos, el culto a la belleza en la persona y en lo humano, su carácter orgulloso y caballeresco, sus meditaciones y cantos. A través de la diversidad de sus giros rítmicos y sus correspondientes acentos y entonaciones ves a su gente, sus movimientos, sus gestos. A través de los cantos escuchas el alma del pueblo...»¹²²

En el otoño de 1942, Asaf'ev escribe *M. I. Glinka*,¹²³ editado en Leningrad ese

¹¹⁹ *Ídem*. «Chopin v vosproizvedenii russkich kompozitorov» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1946, pp. 31-41 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 310-319).

¹²⁰ *Ídem*. «Mazurki Chopin'a (K 1001 noči v muzyke)» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1947, pp. 61- 76 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 320-335).

¹²¹ *Ídem*. «Chopin v vosproizvedenii russkich kompozitorov» op. cit., p. 310.

¹²² *Ídem*. «Mazurki Chopin'a (K 1001 noči v muzyke)» op. cit., p. 320.

¹²³ *Ídem*. *M. I. Glinka*. OGIZ, Gospolitizdat, Leningrad, 1942 (ahora en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 41-57)

mismo año y una segunda redacción del mismo Asaf'ev, editada en el tomo I de sus *Obras escogidas* en 1952. La obra es una biografía de M. Glinka y está dedicada al centenario del estreno de su ópera *Ruslan i Ljudmila*, el 27 de noviembre (9 de diciembre) de 1842.

Entre septiembre y diciembre de 1942, Asaf'ev escribe el ciclo de artículos titulado *A través del pasado hacia el futuro*,¹²⁴ como parte de la sección VII *Patriótica* del plan temático *Pensamientos y Reflexiones*. El ciclo consta de diez artículos y un prólogo: *En Lugar de prólogo*; *Lo alemán y lo "alemán" en la música rusa y la cultura musical*; *La importancia internacional de la música rusa*; *Las bases populares del estilo de la ópera rusa*; *De las tradiciones orales y mis mejores encuentros y conversaciones (del libro "Patriótica")*; *Sobre el folklore musical ruso como creación musical popular en la cultura musical de nuestra realidad*; *Tres nombres (S. Prokof'ev, A. Chačaturjan, D. Šostakovič)*; *Eran tres (de la época del auge social de la música rusa 50-60s del siglo pasado)*; *En el campo "Notas" de M. I. Glinka; "El Príncipe Igor"* — ópera de Borodin; y *Nikolaj Jakovlevič Mjaskovskij*.¹²⁵ Salvo el artículo *La importancia internacional de la música rusa*, todos los demás artículos fueron publicados en *Sovetskaja Muzyka* y reeditados en forma separada y en distintas publicaciones.

En noviembre de 1942, B. Asaf'ev escribe tres artículos de carácter patriótico que fueron publicados en el diario *Literatura y arte* de Leningrad. El primero titulado, *La idea de la defensa nacional en la música rusa*¹²⁶ (v. *supra*, sección VII. *Patriótica*), publicado el primero de enero de 1943 bajo el título *La idea*

¹²⁴ *Ídem.* «Čerez prošloe k buduščemu. Cikl statej» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1943, pp. 7-30; «Čerez prošloe k buduščemu (vtoroj)» *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1944, pp. 3-24.

¹²⁵ *Ídem.* «"Knjaz' Igor'" — opera Borodina» 2^a ed bajo el título (*Russkaja opera*) en: *Literatura i iskusstvo*, 13- III- 1943; 2^a ed. de los artículos: «Narodnye osnovy stilja russkoj opery», «Ich bylo troe», «O russkom muzykal'nom folklore...», «Na poljach "Zapisok" M. I. Glinki», y 3^a ed. de «"Knjaz' Igor'" — opera Borodina» en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 3, 14, 31, 62, 74; 3^a ed. de «Ich bylo troe» y 4^a de «"Knjaz' Igor'" — opera Borodina» en: [ASAF'EV, 1954b] pp. 245-253; 3^a ed. de «O russkom muzykal'nom folklore...» en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 22-24.

¹²⁶ *Ídem.* «Nacional'naja oboronnaja ideja v rusškoj muzyke» *Literatura y iskusstvo*, 1. I. 1943.

patriótica en la música rusa. El segundo artículo *La fuerza viva*¹²⁷ (v. *Ibidem.*), trata sobre la importancia de la música rusa en la cultura musical mundial, publicado el 19 de noviembre de 1942. Y el tercero titulado *Canto a la Patria*,¹²⁸ sobre la música rusa en el arte mundial, publicado el 12 de diciembre.

En diciembre, B. Asaf'ev escribe dos artículos relacionados con el tema eslavo dentro del plan temático *Patriótica*. El primero de éstos, escrito el 4 de diciembre es titulado: *De la música popular sur-eslava y su relación con la música rusa y eslava (excursión)*.¹²⁹ El segundo titulado: *Compositor de la pléyade de los bardos eslavo-rusos*,¹³⁰ es una biografía del compositor Aleksei N. Vertovskij (1799-1862). Ambos artículos fueron publicados en *Sovetskaja Muzyka* en 1946. En el primer artículo, B. Asaf'ev escribe sobre la interrelación de la cultura musical rusa con la cultura de los pueblos eslavos del sur, desde los tiempos remotos. En el siglo XVIII y XIX, por primera vez en un entretreído con las entonaciones clásico-europeas, la cultura musical cortesana rusa acentuaba sobre la estilística de las entonaciones ruso eslavas.

«En la medida en que el sentimentalismo se desarrollaba en la literatura, y después de la oleada romántica de estilización eslavo-rusa provocada por causas políticas, se transformaba cada vez más sobre un terreno concreto en aquel estilo de entonación y ritmos de las piezas populares rusas, que ya en Vertovskij se suma en un cierto complejo entonativo de significado y comprensión general, en una especie de diccionario del cual extraen la mayoría de los compositores. Lo *eslavo* (más bien, lo ruso-eslavo) en Glinka ocupa un lugar preponderante, y en “Ruslan” se revela como una brillante síntesis — creo que intencionalmente resaltada — en toda la temática épica de Kiev.»¹³¹

¹²⁷ *Ídem.* «Živaja sila» *Literatura i iskusstvo*, 19. IX. 1942.

¹²⁸ *Ídem.* «Pesn' Rodiny» *Literatura i iskusstvo*, 12. XII. 1942.

¹²⁹ *Ídem.* «Iz oblasti jugo-slavjanskogo muzicirovanija i vzaimosvjazi ruskij i slavjanskoj muzyki (ekskursy)» *Sovetskaja Muzyka*, № 5-6, 1946, pp. 53-55 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 307-309).

¹³⁰ *Ídem.* «Kompozitor iz plejady slavjano-rossijskich bardov» *Sovetskaja Muzyka*, № 8-9, 1946, pp. 69-72 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 59-62).

¹³¹ *Ídem.* «Iz oblasti jugo-slavjanskogo muzicirovanija i ...» op. cit., pp. 307-308.

Para Asaf'ev este es sólo uno más de los aspectos del fenómeno musical ruso. Otro de los más esenciales, es la milenaria y multifacética cultura del melos mediterráneo de la antigüedad, que se revela en su nuevo aspecto a través de la interrelación de la música Bizantina con la música eslava, y los lenguajes musicales del Caucazo y Armenia.

En ese mismo invierno de 1942, Asaf'ev escribe *Cuatro diálogos dramáticos con prólogo* (v. *supra*, Trabajos monográficos, sección VI). El primero de estos diálogos dedicado a M. Musorgskij, titulado: *La Muerte de Musorgskij*. La obra consiste de cinco breves escenas-novela, que dibujan episodios de la vida de Musorgskij. En el prólogo (primer diálogo), es la conversación de Musorgskij con una Dama al final de los años sesenta, ante el inicio de la primera redacción de *Boris Godunov*. En el primer diálogo titulado: *La noche anterior a la premier de "Boris Godunov"*, se representa la conversación de Musorgskij con el príncipe Goleniščev-Kutuzov ante la premier del espectáculo. El segundo diálogo, es con un grupo de admiradores del compositor en una taberna, titulado *La taberna "Malojaroslavec"*. El tercer diálogo, es sobre el encuentro de Musorgskij con Borodin en el apartamento de la cantante D. M. Leonovaja, titulado: *Final del ciclo "Piezas y danzas de muerte". La mañana del 12. II 1881 en el apartamento de D. M. Leonovaja*. El último diálogo representa las últimas horas de vida del compositor en una conversación con el pintor I. Repin, titulado: *Musorgskij. Sala separada en un hospital militar*. El prólogo de la obra fue escrito en marzo de 1947, posiblemente motivado por su participación en la puesta en escena de *Boris Godunov*, en el *Bol'soj Teatr* de Moscú en 1946. La obra se publicó parcialmente. Primero algunos fragmentos "seleccionados" en el № 3 de *Sovetskaja Muzyka* en 1956, bajo el título: *De los diálogos sobre Musorgskij*.¹³² Y sólo hasta marzo de 1989 se publican parte de los fragmentos censurados de la primera publicación y el primer diálogo bajo el título: *Musorgskij — Cuatro diálogos dramáticos*.¹³³

¹³² *Ídem*. «Iz Dialogov o Musorgskom» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1956, pp. 80-87.

¹³³ *Ídem*. «Musorgskij—četyre dramatičeskich dialoga» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1989, pp. 2-9

En la víspera de su evacuación a Moscú en enero de 1943, Boris Asaf'ev escribe su última obra en el sitio de Leningrad, titulada: *Pensamientos y Reflexiones. Las mil y una noches*. (v. *supra*, Sobre lo mío y sobre mí. Libros 3 y 4). Asaf'ev mismo caracterizó esta obra no como un trabajo musicológico de análisis, sino más bien como una reflexión, una pronunciación momentánea de ideas y de anotaciones sobre la música. Su carácter es tan improvisado y fluido, que la convierte en un campo de aforismos musicales. El primer libro son fragmentos sobre "las mil y una noches" en la música, e impresiones de lo escuchado en las obras de los compositores rusos, titulado: *Pensamientos y Reflexiones. Libro 3. 1001 noches (cuentos de música)*.¹³⁴ El segundo libro son los fragmentos (de las noches 501 a la 1001) dedicados a los grandes maestros de la música de Europa occidental, titulado: *Pensamientos y Reflexiones. Libro 4. 1001 noches (cuentos de música)*.¹³⁵

Para concluir este capítulo, sólo nos resta añadir que varias de las obras escritas por B. Asaf'ev bajo las terribles condiciones del bloqueo de Leningrad, no fueron publicadas por distintas razones. Algunas de éstas se perdieron en el bloqueo, y otras permanecen aún en el archivo de B. Asaf'ev en Moscú. Otras han corrido con mejor suerte y han visto la luz sólo 47 años después. Sin embargo, creemos que con el material citado se tiene una clara idea de la prolífica obra de B. Asaf'ev, durante los primeros meses de la segunda guerra mundial. Basta con decir que paradójicamente en este difícil periodo histórico de su creación literaria, B. Asaf'ev escribió parte de su obra teórica fundamental, considerada de gran interés para la musicología sistemática, la *Teoría de la Entonación*. Esta obra fue publicada como la segunda parte de su libro, *La Forma Musical como Proceso. Entonación*, que analizaremos a continuación en nuestro siguiente capítulo.

¹³⁴ *Ídem*. «Mysli i dumy. Kniga 3. 1001 noč (skazki muzyki)» *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1983, pp. 20-35.

¹³⁵ *Ídem*. «Mysli i dumy. Kniga 4. 1001 noč (skazki muzyki)» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1990, pp. 40-46.

CAPÍTULO X

ENTONACIÓN

La Forma Musical como Proceso. Libro II Entonación

Concebida como un desarrollo de *La Forma Musical como Proceso*, escrita en los años veinte, *Entonación* es la segunda obra que B. Asaf'ev escribe en el sitio de Leningrad, durante la segunda guerra mundial. La obra formaba parte del plan temático *Pensamientos y Reflexiones* (v. supra, cap. IX, *El sitio de Leningrad*), y fue terminada el 21 de diciembre de 1941. El epílogo de 31 páginas mecanografiadas, se terminó el 24 de enero de 1942. La obra se publicó por primera vez en Moscú en 1947. La segunda publicación se realizó en 1957 dentro del tomo V de sus *Obras escogidas*, editada por la Academia de Ciencias de la URSS. En 1963 se realiza una primera edición conjunta con el primer libro, titulada: *Muzykal'naja forma kak process. Kniga pervaja i vtoraja*, y una reimpresión en 1971.¹ En 1976 se realiza una traducción al alemán de ambos libros, bajo el título: *Die musikalische Form als Prozess*.²

La obra está estructurada en una introducción, doce capítulos sin título, una parte final y un epílogo. Esta obra regresa al tema de los años treinta sobre la forma musical como proceso de entonación. En ésta se expresa la idea de la música como un fenómeno vivo, que se rige bajo las leyes objetivas de la memoria auditiva, en contraposición al concepto de morfo-esquemas fijos de construcción musical. Asaf'ev describe sobre esta obra:

«Mucho he dedicado al estudio de los principios de la similitud y el contraste musical, de las cadencias y transformaciones temáticas como reflejo músico-emocional de la realidad en el fenómeno musical del desarrollo temático. Al

¹ ASAF'EV, B.: *Muzykal'naja forma kak process. Kniga vtoraja. Intonacija*. M. Muzgiz, 1947 (ahora en: [Asaf'ev, 1957a] pp. 163-277; [Knigi I i II, ASAF'EV, 1963/R 1971] pp. 211-376.

² ASAFIEW, B.: *Die musikalische Form als Prozess*. Berlin, Verlag Neue Musik, 1976.

final de libro “La Forma como Proceso” llegué ya al concepto de entonación como pronunciación ideo-emocional del sonido, como calidad que determina la dirección significativa del discurso musical (más bien: el habla humana en sus tonos de sociabilidad). Paso a paso llegué a revisar con el oído los cambios del fenómeno de la creación musical en la historia de la música, como una especie de cambio de *crisis entonativa*, algo parecido a una crisis de diccionario en la historia de los sistemas lingüísticos humano.»³

La segunda parte de *La Forma Musical como Proceso* es más bien un desarrollo que una continuación de las ideas expresadas en el primer libro. En el primer libro, la idea principal expuesta era mostrar como sucede y fluye el movimiento musical, su desarrollo en el tiempo; como se prolonga la música; como ésta surge y continúa su curso, y como así mismo se detiene su movimiento. Cuales son sus causas y fuerzas que realizan la formación sonora. En el segundo libro *Intonacija, Asaf’ev* escribe en su introducción:

«En la presente investigación me detengo en general en el porqué, y trato de enlazar el desarrollo de los medios de expresión de la música, con las leyes de la entonación humana como revelación del pensamiento, con los tonos musicales en sus diversas uniones y con el discurso oral. El pensamiento, la entonación, la forma de la música, todo esto está en constante relación: para que el pensamiento llegue a ser una expresión sonora, necesita convertirse en entonación, que se entone.»⁴

Para que el proceso de entonación no sea sólo un discurso, sino música, es necesario por un lado fundirse con la entonación discursiva y convertirse en una unidad, en un ritmo-entonación de la palabra-tono, en una nueva cualidad con más riqueza de posibilidades expresivas. Por otra parte evitando la palabra, como en el instrumentalismo, se experimenta la acción de la entonación muda, de la plástica, del gesto humano. Así el proceso de entonación se convierte en un discurso musical, en una entonación musical.

«La entonación musical nunca pierde la relación con la palabra, ni con la

³ ASAF’EV, B.: «Moja tvorčeskaja rabota v Leningrade v pervye gody Velikoj Otečestvennoj Vojny» op. cit., p. 145

⁴ Ídem. *Musikal’naja forma kak process. Kniga vtoraja. Intonacija.* op. cit., p. 211.

danza ni la mímica (pantomima) del cuerpo humano, pero “reevalúa” las leyes de sus formas y de los elementos que constituyen la forma en sus medios de expresión musical. Este camino de la entonación hacia la música como aparición independiente de la entonación, va muy posiblemente, si es que no paralelamente, en una cercana interrelación con el surgimiento en total de los fenómenos musicales y con el reforzamiento en la conciencia social de las cualidades y las formas de la música, como revelación musical directa del intelecto humano. La primera de estas conquistas indudablemente fue la distinción de intervalos como medidores exactos de la estructura emocional de pronunciación sonora.» [p. 212]

Asaf'ev afirma que en la entonación discursiva, incluyendo a la poesía, la exactitud de la entonación se determina solamente como una sensación y solamente en estados emocionales de tono elevado, como la admiración, el asombro o la pregunta insistente, etc. Los límites de la entonación son señalados de manera relativa como un relieve. Este relieve se utiliza en la entonación declamatoria del teatro y en el arte de la oratoria. En las tradiciones de la declamación y la retórica, se expresan más o menos con un exacto relieve entonativo, que están relacionados con determinados estados o situaciones emocionales. Pero todo esto se encuentra fuera de la música, ya que no existe una exacta unión mutua de los intervalos. En la musicología, la medición cuantitativa de los intervalos ha sido una constante, aunque no ha sido muy importante en la historia de la música, en donde solamente las cualidades entonativas del intervalo y su lugar en el sistema de unión de tonos, la escala o el modo, determinan su presencia en la música.

«En teoría cualquier correlación acústica medida de dos sonidos puede llegar a ser un intervalo musical, y en los hechos resulta que en muchos sistemas de escalas de distintos pueblos y culturas prevalece la selección entonativa» [p.212]

En la cultura entonativa europea, los intervalos como sistema de unión de sonidos surgieron de un largo proceso de repetición constante de un mismo ritmo-entonación. Desde tiempos remotos se han repetido ya sea en fórmulas mágicas de encantamiento en el culto, o en la aparición de un mismo tono emocional en la declamación poética, en la oratoria, o en la altura ritmo-

entonativa constante del teatro. Estos son los fenómenos sociales que pudieron separar de la palabra un complejo sonoro de dos tonos y llegar a formar un primer intervalo musical.

«La historia de la fundación de los intervalos de nuestro modo europeo en la conciencia social, se revela muy claramente en su esencia vocal. La “gravitación” cualitativa, es decir, los diferentes grados de superación de los intervalos por la voz, testifican sobre su naturaleza entonativo-muscular parecida a la articulación oral. En el instrumentalismo la sensación de “gravitación”, es decir, la diferencia cualitativa de los intervalos, tiene otra naturaleza, que después se reveló de distintas “maneras” y tonalidades en la conducción de las voces: por decir, en la música para laúd en comparación con la de órgano, y en nuestro tiempo, por lo menos en la guitarra y en el piano en comparación con la conducción de voces clásica orquestal.» [p. 213]

La constante e inevitable distribución de las cuatro voces evidencia los límites entonativos del *ritmo-palabra-tono-unidad*. En la entonación oral el intervalo de cuarta y de quinta (como inversión de la cuarta), son muy estables en la cúspide entonativa de la voz en un discurso de tono emocionalmente elevado, sobre todo en el diálogo. El coral gregoriano es un arte típico de *ritmo-palabra-tono-entonación*. Es un fenómeno musical que incluso define a la entonación.

«...pero solamente con el establecimiento y reforzamiento en la conciencia social europea de los intervalos en su esencia musical, comienza realmente la historia de la música en Europa, y el arte ritmo-entonación con su unidad palabra-tono en parte permanece sólo como culto, otra parte poco a poco se deforma en la polifonía desarrollada, y otra complejamente se transforma en la lírica de los trovadores y troveros, en la declamación-monodia, y en la música instrumental.» [p. 214]

En su introducción, Asaf'ev concluye diciendo que la primacía del contenido en la música siempre ha existido para él.

«Pero estoy acostumbrado a escuchar aquel contenido en la obra musical que puso el compositor, y no ‘escuchar una sinfonía’ bajo una opinión preseñalada fuera de ésta, que puede ser filosófica y valiosa, pero la cual en determinada obra y de determinado compositor no puede ser, y no será.» [p. 215]

La Tono-sensibilización. Tritonus Diabolus in musica

Boris Asaf'ev inicia su primer capítulo afirmando que la música la oyen muchos, pero la escuchan muy pocos. Sobre todo la instrumental. La pintura también la ven casi todo mundo, pero no todos ven al arte de la pintura. Bajo la música instrumental se acostumbra soñar, y escuchar así significa ya una tensión en la atención, un trabajo mental, y una valoración del arte. En el ballet la música la soportan mientras sea algo decorativo. Apenas en ella se despierta su expresividad y surge el desarrollo, es decir, ésta se convierte en algo más significativo que una "melodía agradable" fácil de recordar y fácil de cantar, entonces la música comienza a "molestar a la danza". Todo esto no es una ironía, nos dice Asaf'ev, es simplemente la esencia y el curso normal de las cosas.

Pero el canto llama más la atención, la agudeza del oído, la "empatía". Y si el cantante tiene buena voz y el canto es natural, y más aún, si es un artista talentoso que expresa el sentido de lo interpretado, entonces la gente es subyugada. Este canto del hombre está ya incluido en el medio cotidiano del habla jugosa, apetitosa, y que concientemente cantada, sólo existe en el pueblo, en el discurso campesino en donde ésta aún no se ha perdido. Nuestra habla plana, de lectura, y no para escuchar, pareciera que debió de extirpar el canto. Ahora por su calidad de voz, la gente está dispuesta a perdonarle al cantante la estupidez, el descaro, la arrogancia del hombre vulgar y el mal gusto. Solamente por la voz expresiva humana! Incluso en lo cotidiano la gente que habla cantado, con un hermoso timbre de pecho, llama la atención, la simpatía. En su discurso se siente la expresividad natural lírica, el calor espiritual. Es ahí donde comienza la valoración de la entonación, aunque de manera intuitiva, casi inconciente.

Y cuando se dice a un violinista que su violín canta, he aquí su mayor elogio. Entonces no solamente lo oyen, sino tratan de escuchar lo que el violín canta. La frialdad de la entonación instrumental se supera. Y no solamente el violinista, sino cada instrumentista con halago escuchan aquel elogio. Sobre

la interpretación de los instrumentistas se dice: tiene tono. Sobre los pianistas: tiene *touché*, es decir, expresividad, un toque natural de las claves que supera el “martilleo”, la percusión del instrumento. Significa que la mano de la persona literalmente puede introducir la voz en la entonación instrumental. Tener tono significa mantener constante e ininterrumpidamente una calidad de sonoridad, parecida a la elasticidad natural y claridad de la voz humana bien colocada. Incluso sobre el instrumento, si éste no interrumpe la elasticidad y claridad de la interpretación, se acostumbra decir lo mismo: este tiene tono.

¿Y para que tener tono? — se pregunta Asaf'ev. Pareciera más sencillo aprehender a escuchar la música leyendo las notas con los ojos, que entonarla para sí, en su sonoridad concreta como ésta sonaba para el compositor. Pero el oído no se educa entonativamente. En los profesionales, y sobre todo los teóricos y compositores, la entonación viva se muere recargada de todo tipo de “visualidad”, de “visión de la música”.

«...tan sólo saber con anticipación — antes de escucharla — su contenido. Nadie me ha dicho sobre una obra: ¿“Para que escucharla? Dígame el contenido — eso es todo!”» [p. 216, n.]

Los cantantes e instrumentistas instintivamente a través de la práctica de la ejecución y las propiedades de la voz y el instrumento, sienten el valor de la entonación. Más aún, los cantantes la escucharán si es que sus entonaciones aun no siendo concientes, tampoco sean falsas. A los violinistas y demás instrumentistas les es difícil llamar la atención, sobre todo con un instrumento mal afinado y una técnica de ejecución inexpressiva y sin sentido. Mantener el tono o tener tono no es un capricho. Es el fundamento de la música: es estar en tono, en el sistema dado de unión de sonidos. De otra manera no tiene sentido la interpretación. Sería lo mismo como si las palabras en la lengua se construyeran por cada quien a su gusto y a su gusto se pronunciaran. En la música estar en tono, entonar verdaderamente, es la ley de la entonación como manifestación del pensamiento y sentimiento en el discurso oral o musical. Significa que la calidad de la música no es casual, y

hace de ella un arte de la relación social. Mientras la música tenga más contenido, más intelectual, más estricta deberá ser su entonación. Cada etapa dada de la entonación musical, como esfera del pensamiento del compositor, se complica y se especifica en relación a la receptividad de la idea y del tono emocional. Consecuentemente, sean como hayan sido los sistemas de la música, es decir, los intervalos, las escalas, o los modos inventados perfectos y racionalmente exactos, si no encuentra apoyo en la etapa dada de entonación condicionada por la conciencia social, estos no serán viables.

«El pueblo, la cultura, y la época determinan las etapas de la entonación, y a través de la entonación se determinan los medios de expresión de la música. En la época de gran cambio cultural en la historia rusa del siglo XVII al XVIII, la cultura musical rusa era en sus principales y fundamentales expresiones, exclusivamente de entonación de piezas y de canciones, con lo que se determinaba todo el sistema musical. Un cambio brusco hacia el instrumentalismo europeo occidental, con sus normas escolásticas casi mecánicamente trasladadas al suelo ruso, provocó una compleja y larga crisis entonativa. Por otro método de pensamiento-expresión auditivo (entonativo), fueron afectados la cosmovisión y el sentir del pueblo. Todo el siglo XVIII pasó por los procesos de asimilación y experimentación de la confluencia de culturas. En la implantación y en las pruebas de casi todos los medios expresivos, característicos de la música europea de entonces. Por supuesto, sólo los centros culturales intensivamente participaron en la “reconstrucción de la conciencia musical”. Fuera de estos centros la asimilación y unión fueron largas y sin entusiasmo, mientras el genio de Glinka no trajo con su generalización creativa una nueva vida a la música rusa, empalmando en su estilo todo lo valioso de nuestro pueblo con lo más avanzado del pensamiento musical-entonativo de Europa occidental. En la sabiduría, en la seriedad del estilo y en la técnica del acompañamiento polifónico de los corales antiguos rusos, se hallaba admirablemente claro la comprensión de la cultura como entonación. En éstos, en los coros, la entonación condicionada por todo el régimen de vida y las costumbres establecidas determinan todo, más aun en la práctica cotidiana, “la música de tradición oral”, la improvisación creativa, y la interpretación, están estrechamente unidas con aquellas mismas audiciones

de valoración crítica de sus mismos paisanos, que casi cualquiera de ellos en cualquier momento puede presentarse como intérprete.» [pp. 217-218]

En esta comunidad de cantos se halla, como en una semilla, todo lo que vendrá después en su aspecto desmembrado en una gran diversidad de culturas musicales, aparecidas en los grandes centros europeos. La entonación determina aquí la constancia del arte de los cantos y el acompañamiento polifónico, como su forma orgánica de expresión.

El intervalo es una de las formas primitivas de la música. La conciencia humana al buscar la expresión en el sonido, es decir, entonando, inevitablemente elaboró puntos de apoyo estables. Tono-alturas o “nudos” y relaciones entre ellos, para la aparición de las constantes entonativas o de los tonos exactos. Así, los intervalos como forma de expresión en cada determinado sistema de tonos (las escalas), constituyen constantemente los activos indicadores entonativos; la estabilidad, la altura, el grado de tensión del tono, y la diferencia cualitativa en distintos instrumentos. Pero el predominio de algún intervalo en la música, es el resultado de lo sucedido bajo la acción de la conciencia social, y es la selección entonativa la que se convierte en la revelación del estilo.

En el romance ruso cotidiano y en las formas *arioso-romance* de la ópera del siglo XIX, comienza a prevalecer la sexta en sus más diversos aspectos, formando con los tonos cercanos y medios tonos contiguos, una especie de constante entonativo-expresiva. Esto es el peculiar fenómeno del estilo, que actúa sobre grandes intervalos de tiempo. El estilo, se puede decir, es una forma imperfecta, incompleta. Tan sólo es necesario que los medios expresivos se conviertan de pasajeros en estable, y de ellos puedan surgir nuevas fórmulas sonoro-rítmicas de expresión. Después, sobre la base de éstas, surge una especie de norma arquitectónica constructiva. Mientras más primitiva y abstracta sea esta estructura, por ejemplo la forma dancística periódica de tres partes, será mayor la diversidad de las variantes estilísticas, es decir, mayor la capacidad del esquema constructivo.

El allegro sonata-sinfónico como forma, que se expresa en el proceso lógico

de formación ininterrumpido de temas, incluye en sí algunas fases variables, por ejemplo el desarrollo y la coda. En éstos constantemente actúan las más diversas mezclas estilísticas de la forma. Únicas por su esencia como formas, la sonata y la sinfonía es necesario agruparlas históricamente por épocas estilísticas. Por eso Asaf'ev afirma que el concepto entonativo-realístico de la forma como proceso; como proceso de formación del pensamiento-idea, se encuentra en estrecho contacto con todos los fenómenos estilísticos, que son los barómetros de la conciencia social. Esto significa que la forma como proceso de formación; como proceso que siempre se revela ante la conciencia receptiva, es el contenido entonativo que se aparta directamente en los complejos estilísticos, de los cuales muy pocos o casi ninguno se cristalizan en formas estables, quedándose las cualidades variables del proceso de formación musical como pensamiento metafórico. Así surge la serie:

1. La entonación viva.
2. La selección de estilo de los medios expresivos en la etapa histórica determinada.
3. El estilo como síntesis de los medios expresivos.
4. La forma como proceso. El descubrimiento y el proceso de formación de sonoro-ideo-imágenes, y los aplazados formo-esquemas.

Algunos de los muchos indicios característicos de las entonaciones populares al rededor de las sextas mayores en modo mayor, sobreviven hasta la fecha, cambiando sólo en variantes.

«Dargomyžskij por ejemplo, le gusta comenzar idílicamente sus melodías con la aparición del acorde, pero con el acorde de tercera, a veces maliciosamente hace "fiorituras" antes de que el acorde melódicamente se descubra por completo. Este es un modelo típico de selección entonativo-estilístico, en donde el intervalo se descubre a sí como germen entonativo al rededor de la sexta o en una peculiar aparición del acorde (cito el comienzo del aria del molinero en "Rusalka": "Oh, todas ustedes, doncellas") en una serie de variantes estilísticas.» [p. 219]

El intervalo es una de las unidades primitivas de la entonación (el intervalo como sistema). Desde el punto de vista entonativo cada intervalo se alcanza

con el oído, y la melodía en esencia es una aparición de intervalos. Organizado por el ritmo, el intervalo construye una elemental forma de gemido muy breve e inevitablemente expresivo y rítmico, ya sea yámbico, ya sea de troqueo,⁵ dependiendo de la distribución de la métrica o de los acentos. Los motivos, los grupos de motivos, y los periodos, antes de ser depósitos constructivo-esquemáticos y objeto de la enseñanza de las formas, se formaron y se forman en el proceso entonativo vivo, y en la selección estilística como expresión del pensamiento metafórico.

Boris Asaf'ev así formula otra de sus hipótesis sobre el origen de la música.

«El predominio del “instrumentalismo percutido” en las culturas musicales primitivas, acaso no señala pues sobre el fenómeno curioso en la práctica musical de las tempranas etapas del desarrollo social: en la cultura musical de las sociedades primitivas (así también sus reminiscencias en la música del mundo antiguo y las culturas musicales del oriente). En la estética del reflejo de la realidad tímbrico-rítmica y tímbrico-tonal, la conciencia humana por mucho tiempo llegó a diferentes formas de un intencionado cierre del timbre de la voz humana, a su enmascaramiento por medio de los timbres instrumentales ajenos a la entonación viva, que resultaron de la prohibición (el “tabú” entonativo). Esto por largo tiempo retuvo el proceso de la conciencia sobre el dominio del fino e inspirado instrumento que se tiene en el organismo humano (la voz y su vocalización), y por mucho tiempo obstaculizó la tendencia contraria: puede ser, incluso desde los tiempos más remotos, un proceso de humanización de los timbres instrumentales.» [p. 220]

Es por eso que el arte musical primitivo permaneció por mucho tiempo encerrado dentro de los límites de la entonación tímbrico-percutida, dictada por los estímulos extra-musicales, “sordos”. La marcha, el gesto, la mímica, y la danza. La humanización del instrumentalismo es una evolución larga en la continuidad de varias etapas culturales. Pero parece ser que solamente en

⁵ Troqueo (Del lat. *trochaeus*, y este del gr. τροχᾶϊος) En la poesía griega y latina, pie compuesto de dos sílabas, la primera larga y la otra breve. Yambo (Del lat. *iambus*, y este del gr. ἰαμβος) Pie de la poesía griega y latina, compuesto de dos sílabas, la primera, breve, y la otra, larga. Cfr. *Diccionario de la Lengua Española*. op. cit.

Europa, el instrumentalismo, la construcción de los instrumentos entonativo-expresivos “cantantes” como las cuerdas, llegó a ser plenamente una expresión del mundo ideo-emocional sólo hasta la época del Renacimiento tardío de florecimiento vocal, en el estilo del *bel canto*. Y sólo entonces llegó a ser posible la evolución de la sinfonía. Sin la introducción del *bel canto* en el instrumentalismo, no se hubiera logrado la elasticidad expresiva del discurso de ciertos instrumentos, y consecuentemente, el desarrollo temático. Pero el proceso de humanización del instrumentalismo no es la burda imitación de la voz humana. No una imitación, sino una búsqueda de expresividad y calor emotivo en los instrumentos propios de la voz humana, es ahí la esencia del proceso señalado. El enorme papel en la realización de esto pertenece al estilo aglutinante de los grandes violinistas del siglo XVIII. Pronto el instrumentalismo en Europa alcanzó tal plenitud del tono emocional y expresividad entonativa, que “arrinconó” al *bel canto*, que era un estilo recaído en el virtuosismo extravagante. El estilo aglutinante y la sonata de cámara, elaboraron un fino diálogo instrumental, que posteriormente floreció en graciosas réplicas de los instrumentos en el sinfonismo de Haydn. La cúspide del florecimiento de la cultura del *bel canto* fue el aria dramática con sus secciones entonativo-contrastantes, con lo que lograba su máxima plenitud, plasticidad y brillante expresión de imágenes, en una palabra, el estilo monumental. El siglo XIX con su nepotismo cultural y su aislamiento familiar, contrapusieron al aria representativa del *bel canto* la cultura íntimo-entonativa del Lied. Esta fue la conquista de los románticos y abrió el camino hacia la victoria de realismo psicológico; en la diversidad del Lied se forjaron breves entonaciones sintéticas de finos matices de espiritualidad y humanitarismo.

Desde el punto de vista del método de análisis entonativo, nos dice Asaf'ev, si la música no es escuchada no hay que realizar el análisis. Escuchar es ya entender. Y oír sin escuchar y después “analizar” a la música a nadie se lo prohíbes, pero entonces el análisis entonativo aquí no tiene nada que ver. El musicólogo, analizando la partitura, revisando los manuscritos, debe de

escuchar como el compositor. Si él analiza la interpretación, él está obligado a escuchar como el intérprete, entendiendo cual es el plan de la interpretación y las intenciones del intérprete. Imponer un plan e intenciones al compositor o al intérprete, sin tener en cuenta sus aspiraciones en la dirección de sus ideas, es lo mismo que asegurarle a un ciego, parado frente a un cuadro, que lo que el pintor dibujó no es para nada lo que debió ser.

En la musicología — nos dice Asaf'ev,— esto sucede constantemente, y en este sentido los musicólogos están en lo correcto, cuando ellos mismos les insinúan a los estudiantes acostumbrarse en la musicología sin la música, y arrojar de la historia de la música el “lastre auditivo”, es decir, la música. Los musicólogos son ante todo músicos, y saben que el oído y el trabajo sobre éste no es lo último en la música, y que el oído dirigido por el intelecto lo necesitan los musicólogos no menos que los compositores. Es conveniente constantemente ejercitar la atención auditiva, educar al oído en la asimilación de la música como proceso de entonación, como discurso vivo dirigido hacia el escucha en la entonación musical, para poder entender el desarrollo del tejido musical, su metamorfosis y sus cambios cualitativos.

El intervalo es una correlación de tonos de la escala, y es el complejo entonativo mínimo. Pero ¿que es una pieza? ¿Que es una sinfonía? — se pregunta Asaf'ev. La pieza — responde, — es una entonación lacónica que actúa en un breve “espacio sonoro”. La sinfonía son dos o tres tesis entonativas “esenciales” y lacónicas, que actúan en atracciones y repulsiones mutuas sobre grandes distancias sonoro-espaciales, sin perder su intensidad. La entonación siempre se reconoce por el oído en su expresión, sin perderse en el transcurso de las formas monumentales. La ley fundamental de la entonación de la “música oral”, es el relleno sonoro del espacio ante el salto interválico. Dependiendo de la “distancia fundamental” en el sistema entonativo dado, este relleno se realiza por tonos y terceras en la música pentatónica, y tonos y medios tonos en la música europea. En ésta última, en la medida del reconocimiento del medio tono como tono sensible.

Uno de los intervalos más importantes del clasicismo, — nos dice Asaf'ev, — es la quinta disminuida (ó cuarta aumentada) en los límites del tetracorde. En el sistema de la armonía mecánica del “bajo cuarta-quinta”, es decir, el llamado bajo general ó bajo cifrado (*continuo*), se contradice la melodía con su estructura de distribución de los acordes (indiferentes a la melodía), y con los ornamentos por medio de arpeggios. Sobre el sistema de la armonía de mutua contradicción entonativamente surgida de la polifonía arcaica, y la armonía mecánica surgida de la práctica del continuo, se construye toda la evolución de la armonía europea desde Rameau hasta Scarlatti.

El meollo de la disputa entre Rousseau y Rameau, afirma Asaf'ev, se encuentra en la contradicción primordial de la armonía “de factura clavecinística”, y de la armonía “del melos”, de la respiración, de la sensación del grado de “tensión” de uno u otro intervalo. De aquí parte el oído pasivo o activo, de aquí la forma-esquema y la forma-proceso, de entonación, de sonorización conciente del espacio entre el sonido inicial y final. De aquí la aparición de las fórmulas cadenciales mecanizadas en lugar de las cadencias melódicas. De aquí la esclavitud del pensamiento musical atrapado en un estrecho corsé del periodo cuadrado de simetría formal, etc.

Boris Asaf'ev afirma que la negación del papel del oído humano por la mayoría de los teóricos de la música, del oído que evoluciona como la mano, como el ojo, como un órgano de trabajo que evoluciona junto al progreso de la organización de la actividad social, conlleva a los sistemas de abstracción “sorda”, y de éstos, a la practica pedagógica. Los esquemas, los movimientos mecánicos de las manos, la memoria visual, la perspectiva plástica creada por el ojo en la lucha con los planos bidimensionales, mecánicamente son llevados a la música.

Hay que aprender a escuchar, y a escuchar tímbrico y entonativamente. La música es una riqueza natural, y la palabra es frecuentemente una moneda común. La palabra se puede pronunciar sin entonar sus cualidades, que es su verdadero sentido. La música siempre se entona, o de otra manera es “inaudible”. Los musicólogos que no perciben la música como un proceso

entonativo, no pueden discernir entre los fenómenos musicales.

« ¿Porque en las sonatas así llamadas *da chiesa* resultaron antes, o más bien más claros, los gérmenes del desarrollo musical o los signos de la música “pura”, independiente de la danza y la poesía, de la plástica “sinfónica” y del movimiento? ¿No será porque en las sonatas *da chiesa* aún no estaba perdida la “sensación vocal de la tensión interválica? Y después — sobre éstas no presionó la “danza” y en general la música del “modo de actuar”, la música del “movimiento del cuerpo”, la música del “tacto”.» [p. 226]

Si no se educa en uno mismo hasta la perfección lo vocal, lo “gravitacional” en la sensación de tensión en los intervalos y en sus interacciones, la sensación de su flexibilidad y resistencia, entonces es imposible entender lo “que es la entonación en la música”, como también es imposible entender los procesos históricos en la evolución de la música; de la música, — insiste Asaf’ev, — y no de la historia de las obras musicales. Comprender los principios de su desarrollo y formas logradas en el desenvolvimiento de la idea, es decir, en el proceso mismo. Si no se comprende esto, tampoco se podrá educar el oído musical interno, el oído de la composición musical. Todos los grandes cantantes perciben en su voz cada tono y su relación con los otros tonos en su movimiento de voces. Este fenómeno siempre a pasado desapercibido, y precisamente éste es la llave hacia la comprensión de todo en la música, y sobre todo en el proceso del trabajo compositivo.

Boris Asaf’ev nos dice que no es un paradoja, el que lo humano que penetra en el oído del público que escucha obras puramente instrumentales, en mucho depende de la esencia de lo “vocal-entonativo”, presente en el sinfonismo del compositor dado, de la “gravitación vocal”, de la tensión interválica, es decir, de la presencia de esta naturaleza en el oído y la creación del compositor.

«... ¿sería posible la sinfonía como fenómeno vivo y no académico, si en ella no estuviera presente la semilla del dramatismo y el desarrollo dramático “shakespeareiano”, y no el plan retórico-enfático-shilleriano, más bien, el espíritu?...” Lo “crudo” del sinfonismo “kučkista”,* y por supuesto “beljaevskij”** y en general lo “balakirevskij”, *** sin duda se fundamenta en

lo “inaudible” de la dramaturgia musical.⁶ » [p. 227]

La cultura vocal se introduce en la orquesta con Rossini, en donde la orquesta también canta. En Verdi cada vez más se entretreía las partes del canto y la orquesta. En este sentido la sinfonía se convertía cada vez más en una expresión vocal, desde Beethoven hasta Schumann y Čajkovskij, con el que la orquesta cantó a su máximo. Asaf'ev se refiere no a la melodía como tal, sino a lo “vocal”, es decir, a la comprensión y percepción de la especial naturaleza del “tacto muscular” en los intervalos y en cada tono. Sólo hasta dominar esta “revelación sonora”, completamente distinta a la instrumental, con su comprensión de los intervalos fuera de la “gravitación vocal”, el instrumentalismo alcanzó los grandes logros de la psique y el intelecto, al unirse con el poderío de los timbres. La introducción de lo vocal en el instrumentalismo, naturalmente condujo a la caída de la cultura del canto, que no cayó por sí misma. En nuestra época, cada vez más se abandona la herencia romántica de la cultura “instrumental vocal”, es decir, la cultura de la sensación de la naturaleza pura de los instrumentos, y de su cualidad básica que es el timbre, por el éxito del estilo tímbrico del impresionismo. El timbre se convierte ahora en el nuevo medio de comprensión, y se escucha al intervalo en una comprensión anti-vocal, completamente superando la impotencia de la voz humana y el arte del canto.

«Si en su momento los compositores románticos, al logra lo vocal en la orquesta, descubrieron ante el instrumentalismo un nuevo camino hacia la

⁶ Este enfoque del sinfonismo se encuentra en algunos otros trabajos de Asaf'ev, descubriendo su comprensión del método de desarrollo musical en la obras de Beethoven y Čajkovskij, es decir, el método del sinfonismo dramático. En la monografía de “Glinka” (1947) Asaf'ev inserta el concepto de “sinfonismo iluso”, relacionándolo con el sinfonismo de “Ruslan y Ljudmila” y la tradición de esta ópera en los “kučkistas”. [N. de E. Orlova, ed.]

* Se refiere a los compositores de la *Nueva escuela rusa*, el grupo de los cinco, llamado por V. Stasov *Magučaja Kučka* [El montoncito poderoso]. A. G.

** Se refiere al editor de música Motrofan Petrovič Beljaev (1836-1904), organizador del círculo de veladas musicales llamado *beljaevskie pjatnicy* [Los viernes de Beljaev].

*** Se refiere al compositor Milij Alekseevič Balakirev (1837-1910), director del círculo *Nueva escuela rusa* o *Magučaja Kučka*. Cfr. RIMSKIJ-KORSAKOV, N.: *Letopis' moej muzykal'noj žizni*. op. cit., pp. 394-96.

superación del virtuosismo autosuficiente y equilibrismo digital, entonces ahora la cultura tímbrica que se desarrolla, no necesita más de la orquesta, ya que las necesidades tímbricas “sin instrumentos” del compositor, que se relacionan con los nuevos “aparatos” eléctricos portadores de la expresividad, abren ante el intelectualismo y la conciencia del compositor contemporáneo perspectivas inauditas. » [p. 228]

En esencia — nos dice Asaf'ev, — la *Consagración de la Primavera* de Stravinskij fue una obra que salió de los límites tradicionales de la orquesta en un vuelo de “instrumentación de timbres”. No es de extrañar que los compositores franceses sintieran en *Le sacre du printemps* una nueva época.

Uno de los estímulos de crecimiento más importantes de la música europea, y el “primer motor” del modo sintético europeo, fue la cualidad del tono sensible. Para comprender la historia de la música de los últimos siglos con toda claridad, es necesario entender y seguir la evolución del sentido del tono sensible, en su aspecto histórico concreto precisamente como música, y no como obras musicales separadas. Todas las búsquedas en la temperación irregular y regular no tienen sentido fuera de la sensación del “tono sensible” como el principal motor de la música europea. Los modos medievales se extinguieron bajo la acción de este poderoso motor. El tono sensible sobre el VII grado del modo mayor no encontró ni reafirmó su lugar inmediatamente, y su lucha fue muy larga. Las alteraciones ascendentes y descendentes de los grados del modo mayor, son en sí una especie de lava fría, producto del largo proceso de lucha del tono sensible por su lugar en la escala.

«Lo que ideó Werckmeister* (1691), cobró vida de entre muchas otras inteligentes pero abstractas conjeturas, y este hecho sólo fue posible bajo una condición, ante el completo triunfo de la *note sensible* como cualidad fundamental del modo europeo! La regularidad del (“Wohltemperiertes Klavier”) es posible y se perdona por el oído, sólo porque la sensación del sentido entonativo de los tonos y semitonos al interior de la escala, incluso en su ejecución mecánica, cambia profundamente de tono a tono, y sobre todo se agudiza en la simple diferencia entre el medio tono y el medio tono como tono sensible. Esta sensación llevo (ya en los clásicos) hacia la constante

profundización de la “tono-sensibilización” en el modo mayor sobre otros grados, además del VII. Este proceso se agudiza en los románticos y se acelera gracias a que todos los modos arcaicos (para los teóricos solamente permaneció el modo eólico, como el menor, de los modos medievales), todo el tiempo se metamorfoseaban y continuaron viviendo en la práctica musical, y no solamente en la pedagógica escolar inventada del “estilo severo”.⁷» [p. 229]

El modo no es una determinación teórica, y como tal no es posible, ya que resultaría ser tan sólo una escala y su cualidad como modo desaparecería. El modo siempre se reconoce como un proceso de formación, y es por eso que se experimenta en todas las obras musicales, y su generalización se da en las más características entonaciones, como esto se da en la práctica de las “voces” que se reconocen. Se puede afirmar que el modo de la música europea es uno, ya que en éste hay un único indicio, y por cierto el más característico: la cualidad del tono sensible. El modo mayor y el menor son más bien una desviación, o mejor dicho, una “tendencia”. Pero en la unidad del modo europeo se incluyen las diversas cadenas modales, es decir, la herencia de los modos de la cultura mediterránea. Es por eso que se distingue de las demás culturas musicales. La solución al célebre *diabolus in musica*⁸ del tritono, está en la lucha entonativa. Esta fue una reacción de la visión escolástica musical, o del racionalismo pedagógico, no solamente en

⁷ *Andreas Werckmeister (1645-1706). Teórico, organista y compositor alemán. Sus tratados fueron ampliamente discutidos y frecuentemente citados por teóricos alemanes del siglo XVIII. Su *Orgel-Probe* es un vivo cuadro del método que él usó en la prueba de nuevos instrumentos. Fue bien conocido por sus innovaciones en la afinación de instrumentos de tecla, aunque ha sido incorrectamente señalado como el iniciador de la temperación regular. Sin embargo su contribución fue el penúltimo escalón hacia la temperación regular, en la que todos los semitonos son iguales. La obra a la que hace mención Asaf'ev es: *Musicalische Temperatur, oder Deutlicher und warer mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi ein Clavier, sonderlich die Orgel-Wercke, Positive, Regale, Spinnetten und dergleichen wol temperirt stimmen könne*. Frankfurt und Leipzig, 1686-7/2^e 1691. Cfr. BUELOW, G.: «Werckmeister, Andreas» Grove.

⁸ La palabra “tritonus” se introduce en el organum entre el siglo IX o X en el tratado *Musica enchiriadis*, y no fue explícitamente prohibido hasta el desarrollo del sistema hexacordal de Guido d'Arezzo. Desde entonces el tritono, llamado también *diabolus in musica*, fue visto como el intervalo más inestable por la mayoría de los teóricos hasta el final del Renacimiento. Cfr. DRABKIN, W.: «Tritone» Grove.

contra de la constante profundización en el sistema gregoriano de los modos, tanto en los medios tonos como en toda clase de alteraciones, sino también contra la sensación del medio tono como tono sensible, relacionado con una nueva práctica musical. ¿Pero de donde viene el tono sensible? — se pregunta Asaf'ev. Si observamos la lucha con el “diablo en forma de tritono”, podemos convencernos de que el “horror” provocó la aguda y elevada sensación del tono sensible en el intervalo dado. ¿Y que es la subdominante? La subdominante, — responde Asaf'ev, — es la superación de la dominancia, o más precisamente de la “tono-sensibilización”. El ejemplo que nos ofrece Asaf'ev es el *si-bemol* en el modo dórico o lidio (del *re* o del *la*) que en nuestra época en el *C-dur* es un fenómeno que “contra-tono-sensibiliza”, suavizando el tritono y la *nota sensible*. En el proceso de ampliación del modo mayor, es decir, la inserción en éste de tonos sensibles internos, por ejemplo al IV grado, es preciso distinguir dos tendencias: la agudización y suavización por un lado, y la distribución y el estrechamiento de la sensación del tono sensible.

En la armonía de la melódica pura dominan dos fundamentales principios:

1. La ley de cambio de tonos al interior del modo que se atraen y agrupan al rededor de sí mismos junto al grado del modo, y el tono mismo que se alarga a un nuevo grupo o sistema.
2. La ley de estricta economía y selección de tonos al interior del modo: el salto se rellena con las voces que faltan. De aquí la simetría entonativa y la comprensión de las repeticiones de uno u otro tono.

Pero estas dos leyes, — señala Asaf'ev, — actúan en la entonación desenvuelta en el movimiento, en la acción y en la melódica autosuficiente. Por otra parte el bajo general, es decir, la práctica del bajo cifrado, casi a neutralizado la acción de estas dos leyes en el desarrollo melódico, y en nuestro tiempo, la tan mentada funcionalidad, a subordinando el movimiento melódico al principio abstracto acústico y al encadenamiento mecánico de los acordes bajo el dictado de la voz del bajo, ya que por el bajo se valora la importancia de los grados del modo. Finalmente se mata el sentido melódico destruyendo las leyes fundamentales de selección de los tonos, y de sus cambios en el

proceso melódico de formación del modo.

Al observar la forma musical en el proceso desde la posición del que escucha activamente, Boris Asaf'ev afirma que ha notado un interesante fenómeno en el que la distribución rítmica y simétrica del material, va en otras direcciones en diversos estilos, y en diferentes facturas instrumentales. Por ejemplo en una forma tan racionalista como la fuga, en la sucesión metro-rítmica de la construcción temática de los interludios secuenciales, descansa la atención auditiva. Pero la racionalidad de la forma permite la aparición del nervio vivo en el desarrollo. Sólo la teoría escolástica se ocupa poco de la vida interna de la fuga, y el estricto sistema "deductivo" del monotematismo y formas similares, permite observar esta intencionalidad como negación del desarrollo interno. Pero históricamente esto no es así. Hay fugas en las que la "lava de la música" aún no se enfría, y son señal de lo orgánico de la forma. Existen fugas solamente realizadas por esquemas; así también existen cadencias que detienen y cierran el movimiento y cadencias que simplemente lo continúan. Los compositores intuitivamente comprendieron el significado de la cadencia. Pero la dificultad principal en la tecnología de la cadencia es su significado expresivo, además de la simetría rítmica y la distribución del contenido musical por la calidad. Las cadencias cercanas o juntas no deben de matarse mutuamente; en donde la idea y el movimiento de la música no exige la culminación, la cadencia no debe de expresar el "punto final"; y al contrario, en donde exige la acentuación, la conclusión, no debe darse la rúbrica menos expresiva en comparación a la cadencia anterior.

B. Asaf'ev insiste en que cada compositor en el trabajo constante sobre su oído interno, debe detalladamente desarrollar en sí mismo la sensación de la "gravitación" de los intervalos, una especie de tacto musical de la distancia sonora dada, de su tensión y de la dificultad o facilidad de su dominio, reproducidos por la voz o el instrumento. Es necesario inventar ejercicios y dar tareas al propio oído, educar en sí la imaginación auditiva sin la ayuda del piano o de cualquier otro instrumento. Es necesario desarrollar la actividad del oído: revisar con el oído interno la sensación del movimiento

de uno u otro instrumento, del complejo armónico, del timbre, etc. Lo más difícil es aprender a escuchar. Percibir la música conscientemente y atentamente en la captación instantánea de todos sus componentes. Reconocer a cada instante de movimiento sonoro en su relación con el anterior y el siguiente, y en ese mismo momento determinar lógica o ilógicamente esta relación. Determinar directamente con el sentido, con la intuición, sin realizar un análisis técnico. Este tipo de desarrollo del oído interno no tiene nada que ver con el análisis formal.

Al liberarse los compositores de la métrica poética y de la reproducción naturalista de los actos humanos, o de los procesos del trabajo muscular que evolucionaron hacia la arquitectónica del movimiento por periodos de la música dancística, con sus postulados rítmicos exactos, sus ideas poco a poco fueron tentando las posibilidades de un proceso de formación puramente musical, como nuevo método de comprender la realidad. A través de complejas etapas creativas de búsqueda, los compositores llegan a una especial capacidad de expresión de los sentimientos e ideas, y hacia el establecimiento de la música como desarrollo. Así mismo como la sensación del tono sensible y el sistema sonoro arqueado de contraposición de entonaciones, el desarrollo musical se convierte en un nuevo hecho objetivo. Este desarrollo se puede imaginar como un espacio sonoro en el cual en perspectiva se dispone la música, o se puede imaginar la prolongación de la música como una longitud sonoro-temporal, como un tiempo relleno de materia sonora, pero todo esto no explica en sí el fenómeno inagotable del desarrollo en la música.

La historia del *desarrollo* — nos dice Asaf'ev, — como esencia del sinfonismo europeo o como forma musical agrandada, es muy compleja y prolongada, ya que el camino de búsquedas y experiencias fue sinuoso. Las dificultades en esta búsqueda fueron provocadas por diversas causas. El oído humano cedió el paso a la vista y a las leyes ópticas, como consecuencia de un complejo proceso social que suministró a la pintura la *perspectiva*, y ésta determinó la perspectiva del “espacio sonoro” de la música. Es posible que

en esto tenga un papel significativo la percepción tempo-espacial de la obra de arte.⁹ La “forma musical se prolonga, se “desenvuelve”, y no se convierte en un cuadro ante el espectador el cual puede cuanto quiera y desde el punto que desee prolongar su vista.

Pero tras las complicaciones técnicas de la percepción, actúan los obstáculos de orden histórico-cultural. El oído profesional del compositor y del compositor intérprete y teórico, como lo fue por mucho tiempo en Europa, aventaja enormemente al oído de la masa del público oyente. De aquí surge inevitablemente el “refinamiento” formal y la “soledad” de los innovadores, si es que éstos escogen el camino del subjetivismo, creando su propio lenguaje sonoro y evitando las entonaciones portadoras de ideas captadas, comprendidas y ampliamente aceptadas por todos. Estos experimentos solitarios son a veces tragados por el olvido y nadie regresa a ellos, y en otras ocasiones son retomados y sonorizados, porque el proceso de percepción auditiva llegó a esos mismos descubrimientos por otros caminos, en una nueva etapa histórica culturalmente más desarrollada.

«La así llamada “escuela flamenca”, y después con la evolución del madrigal — aunque por las propiedades de la época y los principios de su estética la búsqueda fue colectiva — sucedió precisamente lo que se dice sobre el aislamiento de los esfuerzos intelectuales, hasta el límite impuesto por el

⁹ Bajo la influencia de la obra sobre óptica de Alhazen, titulada: *Perspectiva*, en la segunda mitad del siglo XIII, Roger Bacon, Witelo, y John Pecham, escribieron sus obras sobre la síntesis del conocimiento óptico de la Edad Media. Estos nuevos conocimientos sobre la perspectiva, permitieron la representación de la tercera dimensión en el plano bidimensional de la pintura a partir del siglo XIV. La obra de Roger Bacon, *Perspectiva*, apareció como parte de su *Opus maius* (1263), pero circuló independientemente bajo el título *De multiplicatione specierum*, circa 1262. La obra de Witelo, también titulada *Perspectiva*, es un extenso tratado en diez libros que aparece al rededor de 1270-78, posiblemente influenciado tanto por la obra de Bacon, como de Alhazen. John Pecham escribe su *Perspectiva communis*, durante sus años como profesor en París y Oxford, entre 1269-1275. La obra de Alhazen se publicó en latín hasta 1572: *Opticae Thesaurus Alhazeni Arabis libri septem*. F. Risner, ed. (Basel, 1572). Cfr. LINDBERG, D.: «Lines of Influence in Thirteenth-Century Optics: Bacon, Witelo, and Pechmam» *Speculum*, Vol. 46, Nº 1 (Jan., 1971) pp. 66-83; UNGURU, S.: «Witelo and Thirteenth-Century Mathematics: An Assessment of His Contributions» *Isis*, Vol. 63, Nº 4 (Dic., 1972) pp. 496-508.

tiempo; y así surge en la creación el refinamiento, y en el campo del madrigal en algunos individualistas — la aguda sutileza romántica. A pesar del elevado nivel artístico de estos descubrimientos, éstos fueron tragados por el olvido: la época escuchaba aquello que quería, y no aquello que soñaban los que rebasaban a sus mentes.» [p. 237]

En el arte la evolución es constante, lo que una época no percibe o acepta, la siguiente lo retoma y continúa a partir de aquellas entonaciones inauditas. Las siguientes generaciones enriquecen lo “escuchado” que se reafirma en la conciencia social, o aspiran a superar esta herencia, y así nuevamente el subjetivismo trata de liberarse y crear su nuevo lenguaje que sólo escucha un selecto grupo de soñadores. El crecimiento de las ideas en Europa motivó al arte de la música hasta la autodeterminación, una especie de *cogito* cartesiano que le suministró vida, y el *desarrollo* fue el objeto de trabajo de varias generaciones de compositores. Estos compositores comprendieron el pedido social de su tiempo en sus entonaciones. Mientras más amplia era la esfera de estas entonaciones “familiares”, más los conducía a la idea del *desarrollo*, y más firme y profundo se fijaba en la conciencia colectiva los resultados de este trabajo, llegando a ser las leyes de la composición musical. Sin este pedido social creciente de ideas en la música del los siglos XVII y XVIII, el arte musical no hubiera podido ser una fuerza ideológica, ya que hubiera permanecido como un arte decorativo, un arte sin sus formas independientes y su propio lenguaje.

Los caminos hacia el *desarrollo* fueron muchos, pero únicamente con el descubrimiento del “sonatismo” la música recibió el estímulo concreto, y la poderosa palanca para el intenso crecimiento del *desarrollo* en todos los campos del arte musical. Sólo entonces comienza el “siglo del sinfonismo”.

El primer indicio de independencia del arte musical en el Renacimiento, fue la conquista del principio de desarrollo por medio de la imitación. Desde los primeros experimentos de conexión de una entonación a otra, hasta los complejos tipos de canon y del arte monumental de la fuga, la música sufrió muchas crisis y éxitos. Pero la lucha por el *desarrollo* siempre se subordinaba a las condiciones y exigencias del culto litúrgico. En la lucha de la música por

la independencia de los medios de expresión y formas independientes, un periodo significativo de tiempo se utilizó en la elaboración de regularidades rítmicas, normas métricas y esquemas independientes del discurso oral y de la métrica poética.

En el *Lied*, a veces no puede existir la armonía completa entre la poesía y la música. Es más bien un “acuerdo de ayuda mutua”. En esto se encuentra el interés, lo atractivo y el sentido de la evolución de estas formas. La unidad siempre es el resultado de la lucha, si es que ésta no es mecánica ni formal. El hecho es que el *Lied* y los géneros cercanos no surgen del parentesco, sino de la competencia entonativa entre poesía y música, y sólo así toda su historia creativa se comprende completamente.

Ya que la lucha por la rítmica estuvo estrechamente relacionada con los problemas de la notación, la música no podía desarrollarse en su naturaleza entonativa y en su expresión dinámica y tímbrica sin la fijación de su fluidez, es decir, de su desarrollo en el tiempo por medio de normas estables rítmico-constructivas y rítmico-acentuadas, que disciplinaran al movimiento de sonidos. Este proceso tomó mucho tiempo, ya que el ritmo musical se topaba con la interacción de ritmos tanto de la poesía como de la danza, esencialmente con los ritmos del cuerpo humano en la estática y en la dinámica. Además del desarrollo de nuevas lenguas europeas surgidas del latín medieval, al cual la música estaba fundida, apresuró el proceso de independencia rítmica de la música. El curso de este proceso se complica en la interrelación del latín vulgar y el culto, con las nuevas entonaciones verbales y ritmos. Ya en la época de los trovadores y troveros se descubre una admirable perspectiva entonativa. Pero la entonación está tan estrechamente fundida con el ritmo, como factor disciplinario de revelación de la música, que fuera de las leyes del proceso de formación rítmico no hay desarrollo musical.

La suite como primera gran forma cíclica de cadena de danzas, se dirige hacia un todo artístico en base a las formas cotidianas y decorativas de la música, que fueron elaboradas por una serie de generaciones de músicos-

artesanos instrumentistas sobre el desarrollo rítmico de las danzas populares. Lo que significa que estos músicos no solamente satisfacían las exigencias de los ciudadanos, sino que hacían música como artistas, saliendo de los límites de su artesanía utilitaria. Mientras más avanzamos en el Renacimiento, más se desarrolla la maestría individual de la improvisación virtuosa junto a la evolución de la música doméstica, sobre todo del laúd. Todo este trabajo de generaciones llevó a la música europea a la libertad del discurso rítmico entonativo, que ahora — al componerse música, nos dice Asaf'ev, — no pensamos sobre el ritmo como una disciplina del desarrollo musical, y sólo lo notamos burdamente y en general como “postes del movimiento musical”, es decir, por la métrica del compás.

La reafirmación de los intervalos como entonación en la conciencia del hombre europeo es un largo proceso. La práctica cotidiana de “llamados”, la señalización sonora que exigía distancias sonoras y entonaciones exactas junto a otras exigencias de señales y emblemas sonoros, por supuesto que jugaron un gran papel en la formación de la interválica como fenómeno cultural.¹⁰ Pero de la práctica cotidiana de señalización hasta la elaboración de los intervalos disciplinados del arte musical, fue un proceso largo de asimilación. Boris Asaf'ev afirma que cada uno de los intervalos se ha reafirmado en la conciencia como resultado de la superación en la práctica cotidiana, en calidad de un portador de tono emocional conciente, como una entonación reafirmada en una expresión vocal o instrumental, y como una impresión en constante correlación sonora de resonancia. No se puede limitar el campo de la entonación únicamente a las entonaciones de pregunta, respuesta, admiración, negación, duda, etc., como lo hacen algunos filólogos, ya que el campo de la entonación como revelación sonora conciente es ilimitado. Pero la selección de las entonaciones en cada etapa social, en cada época y estilísticamente en cada arte, es limitada.

¹⁰ Sobre la teoría de las “señales auditivas” de C. Stumpf, v. *supra*, cap. I, n. 125; cap. V, n. 91; cap. IV, n.9; e, *infra*, cap. XII, *El Origen de la Música*.

Es posible que la entonación como fenómeno tímbrico conciente, como lo es la cualidad por la cual las persona distinguen la voz de la madre, del bebé, de la mujer amada o la manera de hablar, independiente del contenido de los sonidos pronunciados e independiente de la sensación y la emoción, tuviera una gran influencia sobre la formación y reafirmación en la conciencia, de constantes relaciones sonoras que generaron el *melos*, el discurso cantado conciente, y a partir de este se “destilaran” firmes relaciones sonoras, es decir, los intervalos. La entonación actúa en calidad de timbre conciente sobre el discurso y sobre la música, precediéndolos.

Boris Asaf'ev formula la hipótesis según la cual, ni la poesía ni la música hubieran alcanzado tal desarrollo en la historia cultural de la humanidad, si el hombre primitivo no hubiese desarrollado, junto al lenguaje táctil de las manos, la fina y exacta “entonación del habla”, el lenguaje de la entonación.

« ¿Aquel significado múltiple del contenido de las lenguas palabra-imagen-concepto en las etapas primitivas de su desarrollo, no se diferenciarían para el oído de las culturas primitivas con finísimos matices entonativos, es decir, en el caso dado, la comprensión tímbrica de lo dicho (de la pronunciación cantada)?» [pp. 240-41]

Así, Boris Asaf'ev formula dos variantes:

1. Los intervalos se refirman en la conciencia como una selección de sensaciones y pasiones desde el lenguaje (fonemas).
2. Los intervalos surgen como sedimento tímbrico-conciente de la sonoridad del canto, en el proceso de formación de la música como arte entonativo independiente que surge de la “maestría” sonora de las culturas primitivas.

El papel e influjo de los intervalos tiene un significado conciente, como muestra de la tensión entonativa en su “gravitación” y su diferenciación en la pronunciación y percepción. No es casual que la larga y compleja lucha por el lugar y la sonoridad de cada intervalo en el sistema modal, es decir, por la cualidad de los intervalos, como sucedió en la cultura musical europea, provocara un crecimiento intensivo del arte musical y condicionara su importancia ideológica.

En la formación del sistema modal europeo, — afirma Asaf'ev, — la lucha por

la inserción del tritono en el sistema como combinación con pleno derecho, ha permanecido fuera de la investigación en cuanto a su esencia entonativo-conciente. El hecho no está en el “horror” ante la aguda disonancia para la cultura medieval. Por supuesto que para el oído medieval, temer al “diablo musical” no era menos que en la actualidad la música de *Le sacre du printemps* o *Svadebka* de Stravinskij; el intelectualismo de Schöenberg; o la *Suite Skifskaja* de Prokof’ev, etc. El hecho no está en las famosas reglas de resolución de las disonancias, al parecer por la indiscutible exigencia del oído.

El tritono, como ninguno otro de los intervalos que tradicionalmente existieron en la baja edad media (Asaf’ev se refiere al sistema modal del siglo VI) destruyó las habilidades entonativas ya formadas sobre todo en el culto. Pero al destruirlas, el tritono aparece como un fenómeno progresivo para el oído europeo, porque agudizó y reafirmó en la conciencia la sensación del medio tono como tono sensible. Esto hace más creíble la hipótesis sobre la espontaneidad de la música campesina, sobre todo la de danzas y posiblemente entre la población artesanal de la ciudad de la edad media, que con el modo mayor y su principal portador, el tono sensible, traspasaron los límites del tetracorde, y es posible que esto sucediera ya desde los tiempos romanos. El tritono introdujo en la unidad de los dos tetracordes a la “intranquilidad”, un especial desequilibrio entonativo el cual el oído debería reestablecer. Agudizando la percepción de tono-sensibilización y nivelando la entonación de la escala, el tritono introduce en la melódica un sentido emocional elevado, y una diversidad de posibilidades de movimiento melódico. Posteriormente, con la nivelación bajo el modelo de la escala mayor de las tonalidades restantes, el tritono llegó a ser uno de los factores más intensos del desarrollo, al ser posible la interacción de los tritonos de distintas tonalidades. La agudización de la vertical, es decir, de los complejos armónicos, también fue condicionada por el tritono. Posteriormente el oído fue más libre y percibió al tritono como un elemento auto-dirigible del modo, como una esfera aún más intensa de dominación. Entonces fue posible el tejido tritónico de tonalidades y una nueva síntesis del modo, a través de la

inserción en éste de una serie de tritonos y notas sensibles, y una profunda agudización del modo mediante la medio-tonicidad. Boris Asaf'ev cita la obra de Boleslav L. Javorskij,¹¹ como ejemplo de profundo análisis del tritono y descubrimiento del significado de esta esfera entonativa en la música contemporánea. El sistema de la *armonía funcional* riemanniana¹² al contrario, como triste herencia del llamado bajo cifrado, es decir, del estudio de la armonía surgida de la práctica del acompañamiento clavecinístico, esclaviza al oído y a la conciencia del compositor con su mecánica predeterminación conservadora. Pero esta práctica que posiblemente surgió del bajo instrumental en la danza de métrica medida, fue en su tiempo un fenómeno progresivo, mientras no se convirtiera en un obstáculo entonativo-melódico y entonativo-tímbrico de la armonía. En contrapeso a la armonía surgida del *continuo* mecanizado, surge de la polifonía gótica la armonía entonativo-melódica y se forma una rica práctica polifónico-armónica, la cual desde Mozart floreció en toda la cultura romántico-sinfónica del siglo XIX. Esta cultura se alimentó de la naturaleza melódica de la música, y no del movimiento mecanizado por grados de la voz del bajo. La armonía "preestablecida" de Riemann, establece la "vertical" como fundamento del tejido musical y mecaniza su desarrollo. La armonía complejo-tímbrica abrió el camino en la música hacia nuevos aspectos del hombre y la naturaleza, la diversidad, el colorido, la delicadeza emocional que se desarrollan en las posibilidades de esta armonía. A la naturaleza entonativa de la música le es

¹¹ Boleslav Leopoldovič Javorskij (1877-1942) — musicólogo ruso. Discípulo de S. Taneev. Autor de una original teoría sobre el ritmo modal que él mismo llamó *Teoría del pensamiento musical*. Cuando los teóricos y compositores occidentales veían en las tendencias de la música contemporánea el final del pensamiento modal, en el atonalismo, Javorskij descubre los principios de formación de nuevos y diversos modos. Cfr. JAVORSKIJ, B.: *Stat'i Vospominanija Perepiska*. Moskva, Sovetskij Kompozitor, t. I, 1972, t. II, 1987.

¹² Aquí se hace referencia a Hugo Riemann (1849-1919) — musicólogo alemán. Creador de la escuela funcional en la teoría musical. Riemann es autor de una gran cantidad de obras. La obra a la cual hace referencia B. Asaf'ev, pertenece a su serie de Katechismus, titulada: *Katechismus des Generalbass-Spiels (Harmonie-Übungen am Klavier*. Leipzig, 1889.

ajena la armonía vertical que se alinea por el bajo muerto. Pero ésta no niega la armonía como la esfera de las voces que se mueven, siempre en el cúmulo del torrente melódico formado por el ritmo organizado. El melos crea esta armonía como entonación, ya que sólo la entonación viva revive y espiritualiza a la música.

La música entonada exige del que crea y el que escucha la actividad incesante de su oído. La armonía "preestablecida", fijada y memorizada por la razón, exige del oído únicamente el recuento pasivo de acordes y su mecánica contraposición y resolución. Entonarlos no es necesario, ya que todo está dado y contado. Boris Asaf'ev caracteriza así tres momentos en el "funcionalismo" armónico:

1. La armonía mecanizada del bajo general y la práctica del *continuo*.
2. El establecimiento de la independencia de la armonía como vertical, autosuficiente y al mismo tiempo determinada funcionalmente.
3. De aquí surge la práctica de la armonización por "manchas", es decir, llevando las voces de los acordes hacia puntos separados de la melodía, y consecuentemente la fragmentación de la entonación melódica en momentos abstraídos, y al mismo tiempo el abrupto aislamiento de los elementos que constituyen el tejido musical. Normalmente el oído percibe este tejido en el cúmulo de elementos en movimiento, formado por la conducción de voces y disciplinado por el ritmo. La armonía clásica mozartiana es un modelo de esta naturalidad. La música se percibe en su totalidad y no en "manchas" armónicas. Los elementos no se diferencian, a menos que esta sea la idea del compositor.
4. Al resaltar "puntos" de la melodía, el funcionalismo contradice a la conducción de voces polifónico-armónica y a la armonía "heterofónica" tímbrico-compleja, ya que éste sujeta al timbre con su determinación racionalista.

Pero la crítica al "funcionalismo" como método de sujeción de la conciencia del compositor, en ningún caso descarta el significado histórico de la práctica de la armonía del bajo general, y la transformación de esta práctica en el siglo

XIX, sobre todo en los románticos. Sin embargo la creación de la armonía europea es compleja, y toda la serie de tendencias estilísticas en la teoría y en la práctica, no se unifican en el funcionalismo racionalista. El funcionalismo en las condiciones actuales es un freno al desarrollo, con su principio de diferenciación de los elementos del tejido musical en beneficio de la hipertrofia de la armonía mecanizada. Para entender este proceso, Boris Asaf'ev afirma que es necesario regresar a las causas históricas del funcionalismo, y realizar un boceto de las etapas en el desarrollo de la polifonía europea.

La práctica del acompañamiento de acordes: el *basso continuo*; bajo general; bajo cifrado; etc., fue una práctica de ejecución elaborada consecuentemente con las normas de la armonía. Una armonía interpretativa y no creativa de la práctica del compositor. Entre éstas existe una pequeña pero esencial diferencia que se equipara al proceso del pensamiento y su reproducción, entre el filósofo creador de la cosmovisión, y los filósofos de los sistemas escolásticos. Los teóricos de la edad media entendían esta diferencia en la música como diferencia entre el pensamiento de los compositores y los teóricos, y la *musica-practica* de la enseñanza y la ejecución. En la época del Renacimiento, con el humanismo y el desarrollo de la práctica musical social y doméstica, se distingue el ejecutante-concertista con habilidades para la improvisación. Generalmente éstos músicos era compositores y virtuosos, pero aunque no lo fuesen toda esta línea de intérpretes era creativa, mientras que la práctica de acompañamiento exigía otro tipo de habilidades. No hay duda de que esta práctica armónica ya existía antes de introducirse en los estilos de cámara, concertista y teatral, y si ésta no estuvo condicionada, por lo menos estuvo relacionada con la música dancística con su constante bajo acentuado y sus normas constructivas. Paralela a esta tendencia, surge del núcleo de la polifonía medieval otra esfera armónica europea, que al tener contacto con la práctica de la música dancística y del acompañamiento del laúd y el clavecín, recibió de ésta una serie de estímulos creativos y reafirmó la conducción de voces polifónico-armónica, en aquella etapa a la que llegó la

armonía clásica de la escuela vienesa.

¿Que es lo que aportó la práctica del acompañamiento, el *basso continuo*, a la creación en el campo de la armonía? — B. Asaf'ev responde en cuatro puntos:

1. Ésta elaboró una rápida adaptación de la técnica a las potencialidades de la armonía que se constituyen en cualquier canto, en la voz melódica, pero a su vez condicionó a la homofonía en su aspecto positivo y negativo. El negativo fue la composición de la melodía sobre el bajo tónico-dominante.

2. Ésta contribuyó a la rápida evolución de la música dancística: desde la suite con su tejido polifónico hacia la danza homofónica en el teatro, hasta en la música social y doméstica. Esta evolución llevo hacia la constante acentuación intermitente del bajo, señalando la armonía sobre los tiempos fuertes del compás, y de aquí hacia una nueva danza reformada con las fórmulas rítmicas del romanticismo del vals.

3. Ésta contribuyó a la inserción en el tejido musical de distintos tipos de figuraciones de acordes de tipo clavecinístico, y con esto liberó al pianismo de la entonación pesada del órgano, pero atrasó el desarrollo tímbrico del piano en la conducción de las voces y al pianismo, condicionando su manera neutral en las transcripciones.

4. Ésta reforzó la fórmula mecánica de la cadencia completa e hipertrofió su utilización hacia el dominio de la tónica-dominante.

Del Estilo Polifónico Instrumental al Sinfonismo

Boris Asaf'ev inicia esta segunda parte con el análisis de los procesos entonativos de los siglos XVIII y XIX, y las premisas hacia el siglo de oro de la armonía clásico-romántica.

En la práctica polifónica del Renacimiento y posteriormente en la época del pensamiento racionalista, la polifonía alcanzó una colosal altura intelectual. La liberación de los sistemas modales de la edad media y la tendencia hacia un modo único generalizado en dos inclinaciones, aumentaron su poderío creativo. Sobre la base de la práctica polifónica entre los músicos artesanos de

la ciudad, predominantemente de música dancística doméstica, surge la suite instrumental que sería la primera forma monumental de la música profana, y el germen del sinfonismo europeo. La suite fue una de las etapas del ensamble instrumental de concierto. De aquí parte el camino hacia las formas del concierto concertante con voces solistas, y más adelante el inicio de la sinfonía, en donde el principio de sucesión de eslabón en eslabón, a medida que se tentaba la forma sonata allegro, cedió su lugar al desarrollo a través de contrastes y al sistema arqueado de intercambio de mensajes sonoros. Este camino llevó a los instrumentistas hacia el tejido armónico-polifónico y hacia la centralización del modo mayor. Pero queda claro que la sinfonía como forma, surge de la práctica diversa de la música instrumental que alimentó la metro-construcción de la música dancística, con su periodicidad y la técnica del *basso continuo*.

Las primeras etapas del desarrollo de la polifonía instrumental europea, surgen de la práctica de hacer música de los artesanos músicos. Es la música como una de las ramas de la actividad cultural de la ciudad europea en el Renacimiento y en la época de la Ilustración. Esta práctica elaboró su lenguaje polifónico y su técnica en la convivencia directa, en el intercambio de experiencias entre los músicos y en la competencia entre los maestros. A pesar de la grandeza de la polifonía vocal del culto y de la corte, el “polifonismo” instrumental como fenómeno independiente debió de crear sus propios principios de formación, y sus normas constructivas y de conducción de voces. La sensación de los intervalos y la estilística del tejido de las voces cualitativamente eran otras, desde el punto de vista entonativo y no del abstracto-teórico. Si la sinfonía se podía enganchar a las fórmulas rítmicas de la danza de la época, y a las estructuras de los esquemas dancísticos, en el desarrollo entonativo de la polifonía instrumental se tuvo que buscar otros caminos de construcción, ideando con la naturaleza y las características expresivas del instrumento y lo específico de su entonación.

Es posible que la práctica al aire libre, *au plein air* de la mayoría de los géneros cultivados en las ciudades, provocara una especial ventaja para la

manifestación de los instrumentos. Pero en su estética no había nada característico en su representación expresiva, en contraste a la representación ceremonial de la música de culto, al igual que en la pomposa ornamentación del estilo concertístico con su desafío y bravura.

La práctica de la polifonía instrumental nació en un medio independiente y propio de la práctica musical de los músicos artesanos profesionales. El instrumento fue literalmente la voz de su dueño, de su segundo “yo”, y el tocar en éste se convertía en un discurso vivo. ¿Pero porqué — se pregunta Asaf’ev, — esta práctica no se convirtió en un estilo y conquistó su lugar propio, solamente sirviendo de premisa para el surgimiento de la nueva estructura de la sinfonía? Asaf’ev responde que, así como la polifonía vocal del culto se extinguió, también la polifonía del órgano después de Bach se inmovilizó, se mecanizó, como el protestantismo se inmovilizó y dejó de ser una ideología opositora. Además, el racionalismo ilustrado cedió el paso a la revolución concreta, y la mente “extrañaba” a las entonaciones cálidas, vivas y emocionales, ya que la cultura de las formas monotemáticas con sus divisiones abstractas de sujeto-contrasujeto le era ya ajena. La fuga dejó de ser un lenguaje vivo.

«Decir solamente lo importante, lo esencial, aquello que se dirige directamente al corazón”, — así se podría formular el deseo de la masa del público hacia los músicos en la época de “tormenta y empuje” de la revolución burguesa francesa. ¿Pero porqué el estilo profano del canon y la fuga, surgido de la moribunda cultura del culto con su conducción de voces racionalista, y entonativamente realista de la polifonía instrumental, cedió el paso a la homofonía y la armonía? Este estilo, literalmente un manantial vivo que se sumergió en la tierra, solamente de vez en cuando apareció en la superficie hasta que nuevamente renació en nuestro tiempo.» [p. 254]

La principal tendencia estilística de la polifonía instrumental, se puede distinguir en las maneras y habilidades de la práctica musical del ensamble, al igual que en la suite. Estas maneras de la práctica musical, Boris Asaf’ev las califica como el “tocar”; es la polifonía de la ejecución que fue una nueva manera renacentista, y más que eso, un estilo de expresarse nacido del

instrumentalismo profano. Los sonidos alegran, la maestría provoca la competición y la admiración, las normas del culto se han quitado, y el instrumentalismo quiere reflejar la realidad en toda la diversidad de sus ritmos y combinación de sonidos. Al mismo tiempo, con la reafirmación de las nuevas normas y habilidades de este arte, aparece la expresividad individual del maestro-intérprete. Así se desarrolla el estilo concertístico y sus formas: *Concerti grossi*; divertimentos; serenatas, que se ejecutan en la ciudad ampliamente. La anterior artesanía inocente de la práctica musical del ensamble, se estiliza y forma una especie de “normas de expresión” generales. La ejecución se intelectualiza. Los conciertos de *Brandenburg* y las suites de J. S Bach son la culminación de este proceso. Paralelamente esto mismo sucede en la música profana del estilo polifónico solista: en las partitas y suites de Bach y Heandel, en la música pastoral y dancística de los franceses, en esencia instrumental y sin perder aún sus cualidades realistas también se intelectualiza. De aquí rápidamente se desarrolla la actividad de conciertos individualista, con su virtuosismo pomposo de los conciertos solistas, en el que el principio interpretativo en parte se sinfoniza, y en parte renace en un virtuosismo autosuficiente.

Al intelectualizarse y conceptualizarse, la polifonía profana de ensamble y solista se inclina cada vez más hacia los principios de la sonata y el desarrollo a través del contraste de ideas, y de aquí, hacia el tipo polífono-armónico; sobre todo en la sinfonía, en donde el ensamble se convierte en orquesta. En la música de cámara el ensamble polífono-instrumental se reduce al cuarteto de cuerdas, que tendiendo también hacia la sonata, el ensamble de cámara sin embargo, mantiene por un buen tiempo el tipo polifónico, pero muy suavizado por la acción de la homofonía romántica.

En el desinterés de la compleja construcción polifónica de la música, que fue interpretada por el ensamble y los solistas de la polifonía instrumental, se encuentra el contenido conciente-entonativo de la época revolucionaria, en el cambio histórico europeo de la música hacia el sinfonismo instrumental. La ejecución como arte instrumental-polifónico no se orientaba hacia la

psicología de la persona, sino hacia el hombre en su aparición y conducta social. Hacia como lo percibían y entendían las personas que lo rodeaban por los hábitos y sentimientos que él mismo proyecta. No es casual que en esta época predominaran las entonaciones y ritmos dancísticos. Cada sentimiento vive no como una experiencia interna, sino como una experiencia externa que se observa. Incluso en los momentos contemplativos en las composiciones polifónicas profanas de Bach, no se percibe el sentimiento subjetivo, la experiencia interna schumanniana. ¿Warum, — se pregunta Asaf'ev? Porque en estos momentos se perciben los pensamientos de los ciudadanos de su ciudad natal, y no su estado espiritual personal; aquí la síntesis lírica se constituye de impresiones y pensamientos en lo general y sobre lo general, como sentimiento de tempestuosa alegría que se realiza en un ímpetu unido. Las entonaciones rítmico-dancísticas permiten tentar, ver la aparición en todas las sensaciones conocidas. La ejecución sonora se convierte en una conducta vital del hombre social, ya que no se aparta a un rompecabezas sonoro, y en el proceso de ejecución del tejido polifónico, los músicos europeos escuchaban la vida y percibían lo humano de la época anterior a la revolución social.

Pero al mismo tiempo en la cúspide del arte, la música entraba al círculo de las ideas contemporáneas y su desarrollo se dirigió hacia el dominio de la forma sonata-sinfónica. La sonata dialéctica. Únicamente a través de la evolución de esta forma fue posible expresar el dramatismo tempestuoso de la época, la colisión de pensamientos y sentimientos, y comprender así la música en un nivel conceptual más elevado, dando una mayor profundidad al análisis del corazón humano. Ni el racionalismo de la fuga, ni el énfasis del oratorio polifónico, ni el brillo virtuoso del estilo concertístico pudieron expresar lo deseado y presentido. Este polifonismo se encontraba encerrado en su estrecha existencia artesano-profesional, y al servicio de las capas pequeño-burguesas y artesanales de las ciudades. Éste aún no estaba listo para la cúspide del arte, y cedió su lugar al sinfonismo creciente. Pero precisamente en el núcleo de la práctica del ensamble artesano-musical, se

elabora aquella fina técnica de la ejecución en conjunto, la cual preparó el camino hacia el sintonismo que exigía para su expresión a la orquesta, es decir, una nueva formación de ensamble instrumental.

Pero esto no agota el proceso. Lo que decidió el proceso fue después de todo el ambiente ideo-emocional de un periodo en crisis. La humanidad cambió su visión en una lucha de ideas, opiniones, y creencias tradicionales. Las personas revaloraron su propia estructura emocional. Las entonaciones con que estaba cargada la época, eran las que deseaba ésta escuchar de la música.

«El periodo del *Sturm und Drang* en Alemania fue un época de entonaciones pasionales, de entusiasmo, de énfasis, que llegaban al desgarro, a la histeria, al grito y el frenesí. La retórica de la fuga y su construcción racionalista por supuesto que no consideraba estas emociones. Pero en la música vocal, sobre todo en la esfera del recitativo, en la declamación de la música en los ciclos de las "Pasiones", la patética pasional ya estaba presente al igual que en las improvisaciones del órgano. Pero aquella época conocía las entonaciones contemplativo-grandiosas no solamente en la lírica y el drama, sino también en los discursos de oradores, en los escritos filosóficos y en la relación por carta con su lenguaje epistolar. Paralelamente el sentimentalismo avanza. Aún no aparecía el realismo psicológico con su análisis de la vida espiritual personal, aún no se desencadenaba el frenesí de los románticos, y las masas ya deseaban escuchar un discurso sencillo y una melódica emocional y conmovedora. Se acercaba el predominio de lo hogareño, de lo sensitivo, del culto a las costumbres sencillas de la gente sincera, de la humildad ante la naturaleza y la callada contemplación.» [p. 257]

Boris Asaf'ev afirma que Christoph von Gluck fue uno de los portadores de las nuevas entonaciones de esperanza del periodo prerrevolucionario. Un compositor que finamente comprendió la cualidad de la música como discurso vivo. Gluck admirablemente comprendió precisamente cómo y porqué ansía la gente escuchar en el teatro, y creó una serie de expresivas tragedias líricas, llenas de entonaciones esperadas por la época, y a través de éstas, el contenido contemporáneo. La esencia de su reforma en el teatro, consiste en que supo encontrar una nueva forma de la unidad entre palabra y

música, a través de introducir en el teatro musical un contenido entonativo de conflicto contemporáneo. La época del *Sturm und Drang* le indujo la entonación tempestuosa, de énfasis pasional, de presentimiento tormentosos, de una nueva sensibilidad a la cual llevó a todos. La revolución sintió, aceptó y valoró a Gluck. En su reforma Gluck se concentró en crear una nueva expresividad que surgiera del un nuevo régimen emocional, y un contenido del medio entonativo circundante.

Conscientemente o no, cada compositor percibe los mínimos matices, y aún más los cambios en las entonaciones de su tiempo. Cada crisis en el teatro musical y cada reforma de la ópera comienza con la percepción de lo anticuado, de lo pasado de moda, de las entonaciones muertas aunque aún reconocidas como modelos, y termina con el cambio a otro nuevo régimen entonativo como portador del nuevo pensamiento, y del sentimiento contemporáneo. Por eso Gluck, Gretri, Wagner, Dargomyžskij, y Musorgskij formularon sus ideas reformatorias de manera distinta, pero en esencia eran parecidas, sólo la época, el lugar y la situación histórica las distingue. A Gluck le fue difícil encontrar la correspondencia entre el ritmo y la palabra, y en general la correspondencia entre la poética y la música. Siendo alemán, él escribía sus óperas en italiano, y después con la poética francesa. Pero si su reforma tuvo éxito, fue gracias al nuevo contenido entonativo en una nueva expresión ideo-emocional, y después a la técnica de selección del material literario en correspondencia con las cualidades del lenguaje dado.

En los tormentosos años de la revolución francesa, sucede una selección de entonaciones que correspondía con los pedidos emocionales de las masas. En el círculo de estas entonaciones, en sus variaciones y reentonaciones, y en su constante renovación, trabajaron intensamente con su imaginación creativa compositores conocidos y desconocidos. Y así la música en esta etapa, que correspondía con la realidad y se percibía como real y no como algo inventado, las melodías se reconocían y se recordaban con facilidad. Estas melodías en las piezas romance y las danzas de agudos ritmos, sonaban plenamente sin acompañamiento, y éste mismo consistía de una armonía

muy simple de acuerdo al estilo homofónico de las melodías. La pieza parisina y las danzas de la época revolucionaria se difundieron ampliamente, marcando el desarrollo musical desde Beethoven hasta el final del siglo XIX.

El mismo Beethoven vivió treinta años del siglo XVIII, y a partir de él, con la revolución francesa comienza la nueva era en la música. Las entonaciones y ritmos de la música francesa de la revolución, jugaron un enorme papel en su creación, con su dinámica y plasticidad. El ritmo para la masa del pueblo parisino tenía una significación, un estímulo expresivo, un empuje vivo, y no un principio mecánico de construcción. En el proceso de formación de las sinfonías beethovenianas el ritmo era un primer motor. En estrecha unión con las entonaciones, el ritmo es un “revelador” de las ideas beethovenianas, que disciplina el paso y la concretización de los pensamientos y al mismo tiempo, permite un crecimiento gigante de posibilidades del desarrollo musical. En esencia, precisamente en Beethoven el desarrollo es la base del sinfonismo, en cuya obra se concretiza el paso del siglo XVIII al XIX como una llave hacia el salto de posibilidades de ideas en la música, y en la música se revelan por primera vez plenamente todos sus medios. Así mismo crece y se intensifica el significado del intervalo como portador de la tensión entonativa, ya que la correlación de tonalidades en su interrelación, en el encadenamiento mutuo y conmutación “arqueada”, se condiciona en sus uniones interválicas en calidad de distancias entonativas.

En otras palabras, afirma Asaf'ev, el papel de la interválica en el movimiento y formación melódica, así como en la estática y la dinámica de los acordes, se traspa a la armonía como la interrelación de tonalidades y uniones mutuas. El intervalo como portador del grado de tensión entonativa, se presenta ahora en forma estructurada superando el esquematismo constructivo, que ata a la música a la métrica poética y dancística con su división en compases mecánica del movimiento musical, paralizando a la música como pensamiento y como desarrollo de ideas. Beethoven comprendió el significado de las formas como esquemas, y aunque no destruyó el “constructivismo de los periodos”, si superó la inercia de estas normas, subordinándolas al desarrollo

como el principal “cómplice” en el aumento de las posibilidades de la música, al desarrollo como el portador de las ideas.

La independencia de la música como arte, es imposible sin la organización de sus elementos en la forma como proceso de formación de las entonaciones, es decir, por un principio constructivo. Esto exige de la naturaleza temporal de la música el desenvolvimiento en el tiempo. La liberación de la música de los contrafuertes de la poesía, la danza y la influencia visual de las artes plásticas, por primera vez se reveló plenamente en la creación de Beethoven, del cual recibió los principios de formación, como fundamento musical de la percepción y de la creación condicionados por el oído. Todas las cualidades esenciales de la entonación son incomprensibles desde las calculadoras posiciones de la “construcción visual”. El intervalo, el tono sensible, el desarrollo, y la entonación rítmica como unidad, ocuparon un lugar en el curso del desarrollo histórico en la música de Beethoven.

«Él es un hijo de la época de la revolución, y frecuentemente utiliza “el método de selección y reentonación” del material más común, muy obtenible, e incluso vulgar (desde la posición de la estética de lo sublime); y esta “vileza” no solamente suena en él cada palabra viva, sino incluso una manifestación sublime gracias al ethos de sus ideas, a la grandeza de sus pensamientos y su correspondencia con la cúspide del pensamiento y los apasionados tiempos tormentosos. Y con todo esto Beethoven está en el presente.» [p. 263]

La Obra Musical

La vida de la obra musical está en su ejecución, en el descubrimiento de su idea a través de la entonación para el público oyente, y más tarde en su reproducción repetida por los escuchas para sí. Esto en el caso de que la obra haya llamado la atención, si emocionó al público, si manifestó algo deseado, algo necesario para el círculo que la escucha. Si la obra dio respuesta a las peticiones de la mente, de los sentimientos, y de los gustos de muchas personas. Sobre ésta discuten y exigen su ejecución una y otra vez. La obra se entona y se ejecuta en distintos medios, ya sea en su versión original o en

diversas transcripciones. La obra se adhiere a la conciencia del público, la memorizan y cantan, muchas veces en fragmentos e incluso mecánicamente, o inconcientemente. Esta es ya la popularidad.

La vida de la obra musical es su existencia cotidiana, sin recursos y dependiendo de muchas situaciones. Para el compositor es un millón de tormentos. Ante todo lograr su ejecución. Después, es una gran fortuna si el intérprete entiende y valora la idea, su lenguaje, su sentido, y no la ejecuta mecánica o desinteresadamente, ya que el público escucha la entonación del intérprete, y no sabe si corresponden o no a las intensiones del autor, sobre todo si éste no es conocido y su música no ha establecido una tradición positiva de juicio. Esta tradición es fundamental en el destino de la obra.

Cada obra musical responde a los gustos y a todo tipo de pedidos del público. Los fragmentos más emotivos en mayor o menor detalle, e incluso a veces todo un episodio, reciben una amplia difusión y firmemente se fijan en la conciencia del público. Estos sonidos conocidos, familiares, fácilmente reconocidos y muchas veces reproducidos, quedan atrapados en la conciencia de muchas personas en su vida cotidiana, y se establecen fuera de los criterios estéticos. Estos pueden ser fragmentos de melodías o toda una pieza, temas, e incluso el dibujo rítmico. Esta diversidad de elementos de la obra atrae al público al concierto, al teatro. En cada ópera existen unas cuantas arias preferidas, melodías, fragmentos, ensambles. En las obras sinfónicas los temas, las secuencias, las sonoridades expresivas, e incluso el “paladar” tímbrico son una golosina para el oído. Los temperamentales y dinámicos ascensos, y al contrario, el momentáneo silencio, la introspección y los enunciados sentimentales; todos estos “recuerdos” son una mera valoración y reconocimiento, y a través de éstos se asimila la obra en su totalidad. Como un guía, estos llevan al pensamiento y al sentimiento del que la escucha, hacia la captación de toda la concepción artística y la forma, hacia el análisis conceptual del contenido y la valoración estética. Las obras monumentales se reconocen en todos sus detalles no solamente por los profesionales, sino también por el público que busca en la música, ante todo

una viva respuesta y comprensión hacia cuestiones del intelecto y el corazón, siempre distinguiéndose del profesional, que escucha la música desde el punto de vista tecnológico de esquemas y normas constructivas, y del estilo como un conglomerado de tradiciones académicas establecidas.

Los compositores escucha la música que no es suya más bien como suya, es decir, partiendo de sus costumbres, y si estas no coinciden con el “plano de encuentro” de la obra escuchada, ésta para ellos es casi como un “objeto enemigo”, del cual se puede asimilar sólo lo interesante para su “cocina”. Las excepciones no son pocas, pero el egoísmo de los compositores al escuchar es un matiz suficiente. Aquí no se trata de moral, nos dice Asaf'ev, sino de que los valores ideo-emocionales de la música como arte, se reconocen más cercanos y atentos por las capas desinteresadas del público. Pacientemente a través de la asimilación, la memorización, y reafirmación en la conciencia de los “instantáneos recuerdos” de la música preferida, el público lleva a la obra estos recuerdos como una síntesis del contenido exigido de la época, y entonces se obtiene la conquista del disfrute artístico. Estos “recuerdos instantáneos”, fragmentos a través de los cuales se va a las profundidades, son los guías de la memoria, los signos valorativos, y las normas de juicio. Pero lo más importante es que al producirse e influir en la vida cotidiana, comienzan a vivir una especie de vida artística autónoma en las costumbres, que son las tradiciones. Éstas por todos lados se escuchan y llegan al pensamiento, son las *entonaciones vivas*. Estas entonaciones no se les pueden llamar formas, periodos, esquemas, o construcciones. Estas son fragmentos de melodías separadas de las obras que las crearon, y se convierten como las palabras de la música, y su diccionario podría ser el directorio de las combinaciones sonoras preferidas de la época. Como palabras, éstas se intercalan nuevamente en la obra musical y experimentan una serie de metamorfosis. De esta manera, de la costumbre de su entonación por muchas personas, los “pedazos” o “instantes de la música” se convierten en una especie de normas del gusto y de valoración. Este proceso de entonación popular elabora los *objetos entonativos*, ya que éstos no

son categorías abstractas formales, sino complejos de ideas musicales que constantemente se encuentran en la conciencia del medio social dado. Cada persona del público que asiste al teatro o al concierto, inevitablemente comienza el encuentro sonoro con nuevas obras para él desconocidas a través del reconocimiento y la comparación.

En la inserción de las entonaciones características de la época en la conciencia social, en su enganche al oído y su reafirmación en la conciencia, se encuentra la cualidad primaria más importante, que es la estrecha relación entre la música y la realidad; el hilo conductor que conduce al público hacia el estado de conciencia del compositor y a la idea de su concepción. Fuera de estas “acumulaciones ideo-sonoras” siempre provocadas por la memoria, como sucede entre el sonido y la palabra del lenguaje materno pero sin las representaciones externas ni los conceptos abstractos, la música no podría ser una ideología, una actividad de conocimiento figurado de la conciencia. Tampoco podría ser el conductor de las sensaciones fisiológicas de excitación, como esto sucede en los estados “primitivos” de su cultivación. La música no puede permanecer únicamente en el momento de su reproducción-ejecución, y ser solamente una “literatura musical”, un complejo orgánico interpretado por profesionales.

Tras las obras musicales existe todo un mundo musical como actividad de la conciencia de masas social; desde una interjección sonora hasta la simple entonación rítmica; desde las tonadas preferidas más características, hasta las partes melódicas más desarrolladas. Este “diccionario oral entonativo” es muy activo y se encuentra siempre en proceso de formación, siempre en la lucha entre lo habitual y las nuevas aportaciones. Al mismo tiempo, éste es un “tipo entonativo”, una cadena firme difícilmente superable. En la creación de este “diccionario oral entonativo de tradiciones” toman parte todos, cada persona del público y cada profesional de la música. Por eso mientras más subjetivo sea el lenguaje entonativo del compositor y sus elementos que lo componen, más difícilmente éstos entrarán en el “círculo de ideas sonoras” de la época. La obra puede ser conceptualmente elevada, profunda, que

refleja la realidad, pero pasará mucho tiempo antes de que ésta sea aceptada. La presencia de síntesis entonativas ideo-emocionales y accesibles para todos en el lenguaje musical de la obra, no significa que sea una vulgaridad, como lo afirman los críticos desde posiciones abstracto-intelectuales del arte, los estetas. El material entonativo cotidiano se vulgariza por las personas que conciente y sensitivamente adornan a la música de trivialidades, o los compositores admiradores de la “natura inspirada” y animados por los más bellos sentimientos. Cuando la mente creadora finamente comprende el significado ideo-emocional escuchado en la “entonación social”, y sobre esta única base real el compositor desarrolla su concepción, la música se convierte en algo propio para la mente y el corazón del público. Como pensamiento formalmente abstracto, la obra se eleva a un valor, ya que ésta contiene correlaciones sonoras reales de la época. El hacer de estas entonaciones un arte elevado o una vulgaridad, depende de la inteligencia, conciencia, maestría, gusto artístico, y genialidad del compositor.

«Cuando afirmo que la fuente y la raíz de lo realístico en la música, que se funde en la relación entonativa entre las personas, y el reconocimiento de estos elementos generalizadores de la música en las obras del pasado musical y del presente, trato de fundamentar el problema del realismo en la música sobre la indudable experiencia de la relación musical, sobre el constante proceso de asimilación, de la valoración, y el reconocimiento o rechazo de la música por el medio circundante. [...] Por realismo se toma ya sea el concentrado emocionalismo, o el “esto me gusta”, y a veces el prometedor título de la obra. [...] Además, la crítica musical de nuestro tiempo [...] no distingue entre el concepto de realismo como método artístico, como escuela, como tendencia, y las raíces reales, los fundamentos del arte sobre los cuales con la experiencia creativa del artista dado, la música se convierte en romántica, o si su cosmovisión no es realista, en abstracto académica.» [p. 269]

B. Asaf'ev especifica que las entonaciones acumuladas en la conciencia social, como complejo característico de signos musicales de la época, exigen una determinación clara de lo que es el realismo *en* la música y el realismo *de* la música. En primer lugar hay una diferencia cualitativa, porque la selección

de entonaciones por la sociedad no representa algo unificado. Esta selección es dirigida por los gustos, opiniones, emociones, puntos de vista estéticos y éticos de muchas y diversas personas. Cuando el compositor incluye en su creación éstas o aquellas entonaciones del “arsenal entonativo social”, fijándolas en las “conciencias” de sus contemporáneos, éste actúa con un método realista. Pero la calidad y el sentido de las entonaciones son distintos. Su selección se subordina a las ideas y los gustos predominantes, y a las aspiraciones y sensaciones personales del compositor. Esto significa que el método realista de selección entonativa del material, puede ser que no condicione lo realístico de la música. Y al contrario, la cosmovisión realística del compositor puede convencer al oyente de lo realístico de su obra con medios característicos de exposición de las ideas, ajenas o inhabituales al “diccionario sonoro” de la conciencia social, ganándose así el derecho al reconocimiento.

El fenómeno musical es difícil de comprender, más aún no siendo músico, y para muchos de ellos la música es un trabajo cotidiano y no un proceso intelectual que brinde la alegría creativa. Lo primero que generalmente se afirma, es que el pensamiento sólo puede ser dicho en palabras. En segundo lugar, que el contenido en la música se da por sí mismo e igualmente por todos los elementos que la constituyen. De estos elementos, sobre la base de reglas inamovibles y guías técnicas, se construye una especie de “forma”, y en la forma se inserta el contenido. El timbre y la instrumentación resultan ser campos separados y técnicamente independientes de la composición, con lo cual cada buen “práctico” puede realizar en lugar del compositor. Hasta eso ha llegado el absurdo en la división del trabajo. El mismo trabajo físico organizado ya es un pensamiento, que no es sólo una habilidad, sino una conquista de la conciencia como resultado de la experiencia. Pero si en el trabajo físico se expresa un ritmo sonoro, esto no es aún música. Para ello deben surgir la interválica, la fijación de los sonidos por la conciencia, que da las posibilidades de “enunciar” no el pensamiento ni el estado emocional, sino sus cualidades, la aparición del pensamiento en

imágenes sonoras. De lo contrario la música no tendría sentido, así como la palabra fuera de la entonación, únicamente como concepto, nunca será un discurso vivo.

El proceso de formación de las correlaciones sonoras entonativas no elaboró de inmediato los intervalos exactos y obligatorios. Toda clase de ruidos y glissando de la música de las culturas primitivas, señalan hacia un proceso largo, así como la música europea en la elaboración de los modos se dio en una lucha por la "disciplina del tritono" y la selección de terceras, una lucha que tuvo un significado conceptual.

« ¿Para que gastar tanta energía en seleccionar precisamente éstos y no aquellos intervalos, si esto únicamente es un "juego profesional"? La limpieza de la entonación en la música no es para el gusto de la "oreja", es el fundamento de este arte.» [274]

La entonación como enunciado sonoro en el lenguaje, no exige la exactitud de los intervalos. Tampoco en la poesía, en donde la métrica muchas veces es autosuficiente. Además la palabra como abstracción del concepto, la palabra-término, e incluso la palabra-acción, son palabras que designan objetos, y necesitan sólo de la entonación como un timbre especial o una pronunciación expresiva, si es que son parte de alguna frase en la oratoria o en el teatro. Pero las palabras por si mismas no son entonativas. En el campo del discurso oral, sólo el arte de la oratoria, y en parte la palabra en el teatro y la poesía, se fundamentan en la entonación como fenómeno conceptual que lleva en sí el contenido. Fuera de la entonación no existe la imagen sonora. Por supuesto que el discurso humano vivo, sobre todo el del pueblo, continúa dominando los ricos matices de la entonación, y en ésta la humanidad encuentra medios para la sonorización del discurso escrito, el cual sin la entonación sólo sería una cadena lógica de términos y conceptos. El arte de la imagen en los libros no cesa de existir gracias a los procesos entonativos del lenguaje vivo.

En esta tercera parte que hemos titulado *La obra musical*, Boris Asaf'ev ha explicado lo más importante de la música, que es ante todo el arte de la entonación, y fuera de la entonación, en la combinación de sonidos en la cual los *hanslickianos*¹³ “juegan su juego de palabras”, la música no existe. El contenido no se vierte en la música como el vino en copas de diversa forma, sino está fundido con la entonación como pensamiento sonoro, ya que el pensamiento sin expresión en el movimiento es tan sólo una abstracción. Pero también la ejecución en el instrumento musical fuera de la entonación, es únicamente un pasatiempo, un entretenimiento, o una “señal servil”.

Crisis Entonativa

En el periodo de crisis entonativa, nos dice Asaf'ev, las obras musicales caducan o parecen artificiales a las nuevas capas sociales de oyentes, que en el proceso de “acumulación entonativa” se determinan las exigencias y los gustos predominantes del público en el arte musical. En estos periodos la música literalmente arroja todo lo innecesario, lo formalmente complejo, lo subjetivo o aislado en nombre de la “verdad en los sonidos”, y comienza una lucha por las nuevas entonaciones y nuevas expresiones. Esta lucha está acompañada de la reevaluación de los valores predominantes, desde el punto de vista ideológico de los nuevos oyentes. La agudeza de la crisis entonativa conduce al extremo de regresar el arte musical a sus más simples fundamentos. No significa un regreso al arte primitivo, ya que el progreso técnico no desaparece, pero se traduce a un nuevo camino. En esencia toda la simpleza del nuevo arte es complicado, si se deja de lado la demagógica simplificación que encubre la mediocridad.

Boris Asaf'ev cita como ejemplo el arte de Beethoven, quien lleva el ritmo casi a un primer plano. Beethoven necesitaba alargar la acción de influjo, ya

¹³ Se hace referencia a Eduard Hanslick. Cfr. HANSLICK, E.: *Vom Musikalisch-Schönen*. 1854. (trad. cast. *De la belleza en la música*. Madrid, Medina, 1912) v. *infra*, cap. XII, *La Razón Ilustrada y el Positivismo Racionalista*.

que su música es el desarrollo posible, ininterrumpido y largo. Ninguna construcción formal o métrica artificial, soporta la presión del desarrollo beethoveniano. Únicamente el ritmo como principio que organiza y disciplina a toda la música, fundido con el contenido entonativo, lleva hacia adelante la música como el “motor” y el “constructor de la forma en el tiempo”. El ritmo se escucha como un pensamiento que dirige, como una voluntad activa. El ritmo está vivo y se contraponen al melos y la armonía. Uno de los medios de la contraposición de los complejos melódico-armónicos al ritmo es la gradación, que son las repeticiones del tema ya sea en secuencia o en diferentes planos. Mientras la melodía apenas culmina en el punto de apoyo, el ritmo ya provoca la siguiente etapa-grado de la melodía. Beethoven con el ritmo subraya el nacimiento de los enfrentamientos espontáneos masivos. Anuncia el tema con una exacta ritmo-entonación de la cual crece la idea-melodía, y entona las ritmo-fórmulas en un solo tono, a veces casi sin acompañamiento armónico. En esto está presente el regreso a los elementos primarios de la música, a lo primitivo.

Los llamamientos de oradores, los jefes del pueblo; la oleada de voces de las masas del pueblo; el ritmo-entonación de los tambores que horrorizaban a los enemigos; las señales de guerra de las trompetas, etc., todo este tipo de entonaciones simples, extraídas de los acontecimientos de una época, no tenían en sí nada de ejercicio formal. En aquellos años éstas fueron imágenes sonoras y se escuchaba el énfasis volitivo y la amplitud emocional, es decir, estas fueron entonaciones comprendidas por todos. De las plazas y calles de París, los soldados-ciudadanos de la armada revolucionaria llevaron estas entonaciones por toda Europa, y los grandes compositores las incluyeron en sus obras como estímulo del desarrollo, no imitándolas, sino creativamente reconstruyéndolas.

Así, — nos dice Asaf'ev, — las ritmo-fórmulas son el estímulo del movimiento y el nacimiento del melos, y las entonaciones son los llamados de la época, el énfasis de los acontecimientos, las portadoras de la tensión emocional en la combinación sonora lacónica. Finalmente, por la entonación tímbrica es como

distinguimos las voces de las personas cercanas y de los familiares, y determinamos por la “calidad del sonido”, su estado emocional y espiritual.

Las imágenes rítmico entonativas en Beethoven, se presentan en una constante interrelación contrastante de dos y tres tiempos. Esta es la marcha rítmica medida en las más diversas transformaciones: desde la poderosa procesión del ejército, hasta el paso silencioso y concentrado de las personas afligidas. Y en contraposición a la marcha, la espiral rítmico entonativa del *scherzo* beethoveniano, una nueva cualidad musical en tres tiempos. La marcha en la época de Beethoven no solamente era un género de “música militar”, sino el paso de acero del avance de las masas, es decir, la idea del movimiento de la persona colectivizado por el ritmo. Y así lo hizo en su obra. Pero el ritmo musical ternario hasta Beethoven, dependía de los géneros dancísticos y de los poéticos, como el yambo y el troqueo (v. *supra*, n. 5).

La danza de los salones exigía la plasticidad. El acento y longitud del tiempo fuerte del yambo o troqueo se determinaba, ya sea por el apoyo de la pierna después del salto o deslizamiento, ya sea por la ceremoniosa reverencia. En la danza popular el acento de “taconeo”, de pisoteo de la tierra desde antiguas tradiciones del culto, de fiestas de fertilidad, etc., también se relacionaban con la música ternaria. La danza campesina era pesada y presionaba con todo el cuerpo. La danza por pareja, aunque permitía alguna intimidades muy burdas, presionaba con el pisoteo de la tierra, y mientras más pesado era el salto, más pesada la cadencia. La danza en círculo, aunque desarrollaba un gran movimiento circular, el agarre de las manos no daba una completa libertad al círculo. Sólo el nacimiento de las fórmulas rítmicas del vals romántico, introdujo una nueva vida en la danza y en la música ternaria.

El vals creó el movimiento deslizante circular por parejas con un ligero roce del piso, estiró el cuerpo hacia arriba, insertó el giro en un compás ternario permitiendo un canto regular, y la ininterrupción de la melodía por lo menos en dieciséis o más compases. En la música, el vals trajo consigo una transformación decidida de lo ternario y su poetización. Surge así una nueva

esfera rítmico entonativa, un lirismo de ritmo-imágenes, y en base a las ritmo-fórmulas del vals, se enriqueció la imaginación de los compositores del siglo XIX. El vals no influyó sobre la música de Beethoven, y no podía ser. El menuet dominaba aún la escena, y Haydn y Mozart lo había suficientemente reelaboraron. Pero de la música ternaria campesina surge una nueva idea de danza circular masiva con movimientos espirales, dramatizada en la música ternaria del *scherzo* de Beethoven. Una transformación del menuet, galantería que no correspondía ya con la esfera rítmico entonativa de la realidad. Esta reformación de lo ternario en el *scherzo*, es parte del desarrollo orgánico del sinfonismo y de toda la música del siglo XIX, compitiendo con el triunfante y romántico vals, también sinfonizado fuera del marco del género de vals. En contrapeso al *scherzo*, en los movimientos lentos ternarios de Beethoven, se escucha el paso tranquilo de marcha, o la lentitud del paso en los “paseos del solitario soñador”.

En relación a las cualidades rítmico entonativas de la música de Beethoven, Asaf'ev afirma que gracias al enfrentamiento y contraposición de los pies yámbico y de troqueo, tanto en su aspecto métrico silábico como en su interpretación acentual-tónica, el crecimiento cualitativo de ritmos es precisamente una de las particularices del desarrollo musical rítmico. En realidad si se toma el yambo, se puede entonar en tres tiempos: la anacruza (de un cuarto) y el tiempo fuerte del compás (mitad); pero puede sonar también en dos tiempos: la anacruza (de un cuarto) y el tiempo fuerte del compás acentuado (también de un cuarto). En el primer caso el yambo se entona silábico, en el segundo, tónico. Así mismo, si se toma del dáctilo,¹⁴ su tiempo fuerte, que puede ser de doble longitud en comparación con el no acentuado (entonación silábica), entonces tenemos un dáctilo u otros pies poéticos en compás binario; y si su acentuación es de la misma longitud que la no acentuada, entonces tenemos un pie en los límites del compás ternario

¹⁴ Del gr. δάκτυλος, dedo. Pie de la poesía griega y latina, compuesto de tres sílabas, la primera, larga, y las otras dos breves. Cfr. «dáctilo» *Diccionario de la Lengua Española*. op. cit.

(entonación tónica). Todo este “alfabeto” de la rítmica musical, desde el punto de vista de la contraposición silábica y tónica de la entonación de pies poéticos, y la lucha entre lo binario y ternario en la imaginación creativa de Beethoven, surge una brillante entonación rítmica. Nadie antes que él reforzó y desarrollo el ritmo como elemento orgánico de la música, como ritmo musical relacionado con la realidad circundante.

En el campo del discurso oral, ni la tensión entonativa, ni el timbre de la voz, ni la ritmicidad del discurso cambian. Con la elevación o descenso de su tono se logra el cambio cualitativo de la palabra, de la frase, de las preguntas formuladas, de las exclamaciones, de las respuestas, de las afirmaciones, y de las dudas. En la música vocal, en donde se guarda una estrecha relación entre los ritmos, la entonación de las palabras y los tonos musicales, por ejemplo en el llamado estilo *recitativo arioso*, la música se convierte casi en un discurso. Lo entonativo de la palabra-tono no solamente revela el sentido emocional de lo expresado, sino el carácter del personaje dado. Varios ejemplo aquí citados por Boris Asaf'ev los había realizado anteriormente en *La entonación del habla* (v. *supra*, cap. IV).

Beethoven no fue un compositor vocal, por eso su entonación emocional afectiva se encuentra en la expresión instrumental, es decir, en las uniones armónico-melódicas y modales. Una muestra característica del grado de tensión emocional-entonativa en la época de Beethoven, es la interacción entre la dominante y tónica. Ya en esta época el tono sensible era el determinante esencial del modo, como el punto culminante de tensión, y naturalmente los acordes sobre el V y VII grados del modo, se convierten en los portadores de la tensión emocional del tono. Su predominio trasmite inevitablemente una nerviosidad, una inestabilidad, así como fuerza de acción efectiva al lado del refinamiento sensible. El significado entonativo de la tónica se reduce al máximo. Por ejemplo, en *Tristan e Isolde*, Wagner trata al máximo de prolongar la tensión, la pasión y la longitud de la acción, mediante la “postergación” de la tónica por todos los medios posibles. La esfera de la dominante se convierte en la más importante. Pero al mismo

tiempo, en Beethoven la tónica, lo "tónico", predomina en su sinfonismo como una indudable reafirmación, convencimiento, seguridad y sensatez. Cuando las normas de relación tónico-dominante en el periodo clásico, permitían convertir a la dominante de una melodía dada en tónica, Beethoven hace esto mismo si temer al desequilibrio en busca de una mayor reafirmación. El periodo clásico por sí mismo se construye sobre el constante equilibrio de la armonía tónico-dominante, se podría afirmar que en un "equilibrio razonable", pero Beethoven de manera paradójica trasmite la cualidad básica de lo "tónico", en la estabilidad tensa. Esta intensa reafirmación es indudablemente un lema y una voluntad, la cualidad predominante en la personalidad y conducta ética de Beethoven. Para él no existía el arte fuera del ethos, y todo lo ético, como la más profunda convicción en la veracidad de la gran lucha por la humanidad, por una nueva vida, estaba en la conciencia social de la época. Esta animación ética fue preparada por los enciclopedistas, que posteriormente se escuchó por todos lados en un tono emocional elevado en la literatura y la ciencia. Esta convicción en el humanismo se escucho positiva y brillantemente en el sinfonismo de Beethoven. En la dominante beethoveniana no existe la "excitación" y la "nerviosidad", como estímulo de tensión entonativa, pero existe lo "pasional", el énfasis llameante, la ira. Su tónica tampoco es una resolución formal de disonancias, la tónica como estado de tranquilidad, sino una tónica como la esfera de la reafirmación entonativa predominante, de firme convicción, una tónica como "estabilidad tensa". Como ejemplo, Boris Asaf'ev cita el primer y último movimiento de la quinta sinfonía.

«En esta unidad de la Quinta sinfonía, la "estabilidad tensa" es un poderoso llamado hacia la lucha. Si analizamos los movimientos de la sinfonía sólo como eslabones de una cadena, en el que cada uno de éstos tranquilizándose se obliga a olvidar el dramatismo anterior, entonces en tal línea sonora, el final destruye toda la tensión trágica de la sinfonía. En un primer aspecto, la sinfonía como un entretejido único de conflicto de ideas y sentimientos, es un proceso entonativo [...] toda la sinfonía en su totalidad suena como estabilidad tensa, porque la alegría del final no es un apaciguamiento sobre las victorias

de la época, sino una grandiosa realización de ideas: para cada uno la alegría solo es posible en la armonía con la humanidad.» [p. 285]

Beethoven superó todo festejo abstracto, el “triumfo de la razón” en nombre de la fiesta en unión con la humanidad. En su jubilosa y tensa “tonicidad”, Beethoven alcanza con brillante influencia la entonación a uno de los géneros de su época, el cantus.

El Cantus

El cantus,¹⁵ nos dice B. Asaf'ev, es esencialmente una canción laudatoria coral, llegando a veces a la amplitud de la oda. En occidente se le ha relacionado con el motete, pero es incorrecto. El motete es contemplativo y estático. En la entonación rítmica del cantus siempre está presente el movimiento, es una procesión con felicitaciones, que con un pequeño aumento de tensión en el movimiento, fácilmente se convierte en marcha. Pero esta no es una marcha militar profesional, ya que es después de todo, una pieza coral incluso cuando ésta haya sido compuesta instrumentalmente. En Rusia era ya conocida en la época anterior a Petr I, y en su reinado se militarizó. Con la llegada de los italianos a Rusia en el siglo XVIII, se cultivó en sus cantatas triunfales barrocas con fuego de cañón y feierwerk, y en los conciertos vocales de culto. En la obra del compositor ruso D. Bortnjanskij, el cantus casi siempre se descubre en ritmo y tempo del movimiento de la procesión. En los finales de los conciertos corales litúrgicos ¹⁶ se percibe el paso de la gente emocionada. En éstos a veces se escucha la estática coral, pero no se congela en la inmovilidad abstracta de la adoración divina. Entre

¹⁵ Término medieval y renacentista para designar la voz superior de una composición polifónica, aunque *superius* o *discantus* eran las designaciones más comunes. Tinctoris en *Terminorum musicae diffinitorium* (1475) menciona cuatro usos del término *cantus*. En el más amplio sentido podría referirse a cualquier composición vocal. *Cantus* suplió al término *superius* sólo hasta la segunda mitad del siglo xvi. Cfr. JANDER, O.: «Cantus (i)» Grove.

¹⁶ Cfr. *Duchovnye koncerti na četyre sočinennye Dmitriem Bortnjanskim*. ed. D. M. Bortnjanskij, repr. St Petersburg, 1834.

la quietud y lo ceremonial de la misa, todo revive con las entonaciones alegres del cantus, y en aquellas pequeñas partes del culto que no exigen la respetuosa veneración, su alegre paso se convierte en una declarada marcha sin perder su aspecto y entonación de canto coral. Pero Glinka superó a todos los maestros del cantus en Rusia, con su laconismo de la forma, la claridad de entonación, la simpleza ideal del paso, la belleza del melos suave y alegre ruso, y la confluencia de la pieza coral e instrumental.

A través del conocimiento de la entonación del cantus ruso, en esta brevísima introducción de su historia, Boris Asaf'ev analiza el contenido entonativo de esta "forma menor", para introducirse concretamente en el análisis de la obra de Beethoven. En su análisis, Boris Asaf'ev nos dice que generalmente Beethoven introduce el cantus como elemento en la forma espacial, que ocupa un lugar importante. Los signos estilísticos del cantus son el exacto paso rítmico, pero sin el "porte militar de la marcha", porque en los cantos siempre se escucha lo coral en las entonaciones, e incluso la suavidad del canto en su aspecto de marcha-cantus instrumental. Cuando el cantus es heroico, con auge, la entonación se hace rebuscada, y absorbe la "fanfarria de las trompetas y timbales", pero sin suavizar la marcha con lo hímnico. Otra importante cualidad del cantus es el relieve de su melodía que siempre impresiona claramente a la conciencia del oyente; fácilmente se memoriza y fácilmente se canta. El cantus con su accesibilidad melódica y constructiva, naturalmente pertenece a las formas monumentales, si no por su forma de construcción en su totalidad, sí por sus signos estilísticos y elementos entonativos. El cantus hace más fácil al oyente la percepción de las largas dimensiones musicales y del complejo desarrollo que se alarga. El cantus se convierte en una entonación reconocida y familiar a todos. El reconocimiento de sus elementos en la música monumental, propicia una mayor captación del torrente temporal de la música por la conciencia, es decir, su memorización. Porque no atrae a la perfección constructiva, sino a la entonación, y a través de la entonación viva, la conciencia del oyente aspira hacia el pensamiento del compositor y el contenido de la música.

En la evolución de la música en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, el cantus se convierte en una especie de breve enciclopedia del estilo homofónico triunfante. Si la melódica del romance y del *Lied* en desarrollo, llevó a la música hacia lo “doméstico”, hacia el hogar y lo íntimo, hacia el reconocimiento personal lírico, y finalmente, hacia la fina y aguda lírica subjetiva, entonces la melódica y el estilo del cantus en su totalidad aspiró hacia lo público, hacia la relación social y la amistad. Del cantus surgen las serenatas vocales, las estudiantinas y piezas revolucionarias con su inevitable “entonación de procesión”. En el siglo XVIII el estilo homofónico del cantus compite con la música dancística entonativo-rítmica, y en el transcurso del siguiente siglo palidece y pierde su marcialidad. Su melos dependió más de la construcción métrica de los periodos, mientras el ritmo de vals no introdujera en esta esfera entonativa una nueva vida, un nuevo respiro, una nueva sensibilidad.

Los elementos estilísticos del cantus se revelan muy frecuentemente, y más o menos concentrados en las sinfonías de Beethoven. El predominio de las entonaciones tónicas en el cantus y su rítmica de procesión, tuvieron un enorme influjo en todo el sinfonismo beethoveniano, con su aspiración de *plein air* y “amplitud social”, y su estado emocional positivo, su ethos. La estilística del cantus formó parte de la entonación instrumental-coral en el tejido sinfónico beethoveniano. Como ejemplos, Boris Asaf'ev cita al *scherzo* de la Séptima sinfonía, y el final de la Novena sinfonía, en el que Beethoven crea un perfecto cantus, en su célebre tema el “himno a la alegría”, que es entonado primeramente por los instrumentos (cellos, después violas, etc.) y después por el coro. De este tema poderosamente variado, surge un cantus monumental ya como forma sinfonizada, con un enorme aparato interpretativo (orquesta, solistas y coro).

§

Crisis Interpretativa

En la creación de Beethoven — afirma Asaf'ev, — fue indudable la influencia de la naturaleza. Establecer la presencia de la naturaleza, además de la Sexta sinfonía en donde es muy concreta, es una tarea difícil. Ésta se transforma tan profundamente en el pensamiento sinfónico, que surge en el tejido musical orgánicamente indiferenciada. En su sexta sinfonía Beethoven “desnuda” de manera naturalista el canto de los pájaros, y su conciencia creativa incesantemente transforma las impresiones en música, escuchando la voz de la naturaleza. Este momento incluso no significa una intervención casual de “explotación naturalista entonativa”. En esta sinfonía, aunque su objetivo principal son los juicios ociosos sobre la naturaleza, está llena de reminiscencias de la literatura de la época y de la realidad de lo pastoral, es decir, en aquel aspecto en que se veía la naturaleza por el arte del siglo XVIII. Es por eso que las entonaciones de la Sexta, en cuanto se apartan de la imitación de las voces de la naturaleza, ya no proporcionan la sensación de la realidad, sino involuntariamente provocan imágenes de la literatura, de la poética, y en suma, las entonaciones de la natura acumuladas por el arte musical del siglo XVIII. El método de Beethoven permanece igual que en las otras sinfonías. Pero en éstas las entonaciones de la humanidad reconstruyen la realidad social y la reconocen. En la sexta son las entonaciones así escuchadas y vistas por la gente en la naturaleza. Su estilo era pastoral y fue más bien a través del estilo que de la entonación, lo que el compositor pensó sinfónicamente sobre la naturaleza. La Sexta sinfonía es una obra compuesta a través del estilo de la época. Las sinfonías restantes suenan de tal manera que el oyente no necesita estilizar ni predisponerse a escuchar en éstas la realidad.

El sentimiento de veneración y júbilo poético provocado por la naturaleza en Beethoven, en mucho se parece a los sueños y sentimientos de J. Rousseau en

Ensueños de un paseante solitario.¹⁷ Pero el parecido surge más bien de la vivencia ideo-poética deísta y emocional de la realidad actual, que por la imitación de Rousseau. Su naturaleza creativa y personalidad son muy distintas, pero el rousseauismo como entonación de la época, en parte se encuentra en la música de Beethoven.

«El mundo de la elevada contemplación de Beethoven, de su reflexión, de sus monólogos y diálogos líricos y lírico-dramáticos, todo el énfasis de su personalidad, el conflicto de sentimientos de pena y alegría en la cotidianidad — es pues esta su música, un consuelo para la humanidad. En otras palabras, aquello que Beethoven creó en su arte como el cosmos, la naturaleza, la humanidad, y a sí mismo como personalidad que siente y piensa, todo esto es para las generaciones venideras que construirán su vida, amarán y sufrirán, y todo en su momento será no sólo una obra interpretada, sino una colosal bóveda de aquellas entonaciones que el público imaginó en su conciencia del “arte sonoro”, del total de la música de Beethoven. Este tesoro acumulado por la percepción de generaciones y conservado como la “memoria del corazón”, ya se disminuye (la humanidad es cambiante, y por eso olvidadiza), ya se multiplica si la práctica interpretativa sale de los límites impuestos por los *opus*, es decir, si repetidamente y por todos lados son tocadas las obras del gran músico» [p. 291]

Así, la misma música del compositor surgida de las entonaciones de épocas anteriores, se convierte en objeto de la entonación interpretativo-profesional y de las amplias capas sociales del público, y ésta misma alimenta a la música y a la cultura espiritual de las siguientes generaciones. Este proceso continúa hasta que el contenido vivo de la entonación de la música en cuestión no se agota, pasando parcialmente en un aspecto transformado a la creación de nuevas épocas. Incluso la música de los más grandes compositores en este proceso de “agotamiento”, permanece cada vez menos, hasta que ya no se escucha más; se fue su contenido, y se fue su espíritu. Sólo el fino oído del conocedor puede rescatar la música antigua, la música olvidada por la

¹⁷ ROUSSEAU, J.: *Rêviere d'un promeneur solitaire* (1777-78). *Oeuvres Complètes*, Paris, Nouvelle Edition, 1852, Tome I, pp. 401-455 (trad. cast. Carlos Ortega. *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Madrid, Alianza, 1988)

sociedad, y comprender, e incluso sentir ese lejano mundo de sonidos. Pero esto ya no será una percepción viva, no serán aquellas sensaciones existentes en la conciencia social de la música de aquellas épocas.

Esta es la verdadera vida del “arte sonoro” de cada compositor. Esta vida se prolonga mientras viva y actúe su entonación y su experiencia creativa, modificándose y transformándose. Esta es la real historia de la música, y no la literaria que describe y analiza brillantemente por lo general aquella música que ya nadie escucha. Para orientarse en este laberinto de hechos y fenómenos musicales en la historia, Boris Asaf'ev propone su hipótesis sobre la crisis entonativa, como el hilo conductor seguro en este laberinto. La teoría de la crisis entonativa unifica esta diversidad de fenómenos en la historia de la música en un esquema histórico explicativo.

El agotamiento del contenido entonativo es un proceso largo. La dificultad de fijar en la conciencia a la música compleja, frena el proceso de inclusión de nuevas sonoridades en el círculo acostumbrado de entonaciones concientes, debido a la complejidad entonativa y a la necesidad en la repetición de las impresiones. La naturaleza temporal de este arte exige una gran e intensa atención, en comparación al arte visual que siempre está frente a nosotros. Por eso la “memoria social” de la música es muy concentrada, y aquello que habla a la mente y al corazón se atrapa firmemente, y entonativamente se reafirma en la memoria social sobreviviendo varias generaciones.

El oído conservador de la sociedad no está dispuesto a la ampliación del repertorio, ya que el público le gusta escuchar lo conocido, lo natural para éste, lo que requiere menos atención y le brinda más placer. Por eso el compositor que verdaderamente conoce y refleja la realidad, pero que exige una alta cultura del oído, se enfrenta a dificultades en la percepción de su música no sólo entre el público, sino también entre los profesionales. La idea de que toda verdadera y talentosa obra musical encuentra su camino, es un engaño al público, el cual no puede saber cuantas obras en la historia, por lo menos del siglo XIX, no encontraron intérprete, no se editaron, o simplemente no fueron comprendidas por los intérpretes de la época. Por eso no se puede

analizar el proceso histórico de la música limitándose a los juicios sobre obras, estilos y compositores por separado. Es necesario entender que no todo depende de la incomprensión del público, o de la ineptitud del compositor. Es claro que la selección de la música y la “sedimentación entonativa” en la memoria auditiva de la sociedad, sucede por otros caminos que no son los que suponen los profesionales tecnológicos y jueces de la estética musical, generalmente miopes (sordos) en sus juicios. El público recibe solamente aquello que escriben un cierto círculo de compositores, y lo que permiten para su ejecución otro círculo de críticos, sin sospechar cuanta música no conocen.

La intervención y la lucha del compositor por el carácter en la interpretación de su obra, como lo fue en G. Verdi, en mucho han ayudado a su asimilación. La cultura de la interpretación tiene un gran valor y un papel muy importante en el proceso histórico de asimilación del lenguaje musical. La interpretación es el vínculo entre el creador (el compositor) y el receptor (el público). Este eslabón (la interpretación), es una consecuencia inevitable y natural de la misma naturaleza entonativa del arte musical. Fuera de la entonación social, es decir, en la “pronunciación” audible de la música ante los oyentes, la música en el espacio cultural no existe. La obra que no es entonada vocal o instrumentalmente, existe únicamente en la conciencia del compositor, y no en la conciencia social. Si la obra existe ya en el papel, posiblemente hasta editada, entonces la obra está en condiciones de ser escuchada por un selecto grupo de afortunados, capaces de entonar la música en el oído interno, es decir, escucharla como se escucha la poesía leída de un libro. ¿Y entonces qué? Se podría escribir sobre esta maravillosa música varios excelentes ensayos, pero para la conciencia social, ésta seguirá permaneciendo muda. La música que no es escuchada, que no se incluye en la “memoria auditiva” de la gente que se interesa por el arte musical, no existe. Las conclusiones son claras. Por una parte el conservadurismo del público en gran medida condiciona el estancamiento de los intérpretes, o su inclinación hacia el virtuosismo superficial “de rapidez digital y de saltos

vocales". Por otra parte la limitación del repertorio interpretado y el brillo sin sentido, provocan en el público el desinterés y la falta de atención hacia nuevos hechos creativos. La ejecución repetida de un mismo "caballito de batalla" al éxito seguro, por sí mismo lleva al oído y a la conciencia del público hacia lo inerte. La música se convierte entonces en una hipnosis, o tan sólo, en una diversión.

Cuando el arte de la improvisación aún estaba vivo y los compositores se presentaban como maestros de ésta, surgió una más estrecha relación y una mayor atención entonativa mutua entre los compositores y el público. Se producía una revisión y valoración del influjo y significado de la música en el oído, y el compositor en base a la reacción del público, podía percibir y comprender el sentido y el grado de la importancia entonativa del "material sonoro" utilizado, y de la riqueza del contenido en la interpretación.

Pero cuando esta grandiosa "creación oral" del arte de la improvisación cesó, comienza un proceso de separación entre los compositores y el público, entre la creación y la percepción; siendo una de las crisis entonativas internas que dividieron a la música. Este proceso llevó a un virtuosismo interpretativo autosuficiente, formal e independiente de la creación, que limitándose a un estrecho repertorio que tomaba en cuenta las dificultades naturales de la percepción musical, se convierte en el obstáculo de la creciente creación musical contemporánea. En el arte entonativo como música, la interpretación es la guía del compositor entre el público. La interpretación es el arte de la entonación, y si esta misma está muerta, entonces mata al proceso de acumulación de la "riqueza entonativa" en la conciencia social, y las reservas de la memoria musical se agotan o se llenan cada vez más de entonaciones baratas y divertidas, que son la plaga del urbanismo vulgar del cabaret. Éstas mutilan la "memoria auditiva" de la percepción masiva y del gusto artístico existente en las reservas entonativas, rebajando su valor para siempre en el oído de multitud de personas. Apartarse de estas entonaciones es difícil para los compositores, como al atractivo de la amplia demanda que garantiza el éxito, si es que uno no se aparta a la soledad del intelectualismo orgulloso.

Los estímulos éticos y el contenido ético de la creación, reduce o forma un abrupto corte entre la creación y los “hábitos auditivos” del público.

El Arte de la Entonación Viva

Pero al interior de la cultura interpretativa existe otra corriente que actúa en la “crisis entonativa” al interior de la música. Boris Asaf’ev reafirma que la música no existe fuera del proceso de entonación. Al crear la música, el compositor la entona dentro de sí o improvisando al piano. El público la entona “en la memoria” canturreando aquello que más le ha impresionado. Y por supuesto, por la esencia misma de su actividad, el intérprete en la entonación realiza la música. De aquí surge la enorme importancia del estilo en la interpretación. Pero la cultura interpretativa tiene dos ramificaciones que son: o ésta es copártcipe de la creación del compositor, o ésta reproduce mecánicamente bajo las normas técnicas fijadas en la partitura. Entre estas dos posiciones se encuentra una gran variedad de matices, pero después de todo, son dos las categorías básicas de intérpretes: unos escuchan y comprenden la música con el oído interno, entonándola en sí antes de su reproducción, es decir, antes de que la escuche el público; los otros intérpretes estudian las obras con lo ojos, analizando su construcción, y escuchan sólo cuando ésta suena en la voz o en el instrumento. Los primeros saben con anticipación lo que escuchan, los otros siempre están adivinando. Boris Asaf’ev afirma que esto es muy evidente sobre todo en la dirección de orquesta. El director que entona una nueva partitura antes del ensayo con la orquesta, es un fenómeno de participación creativa con el compositor, que le permite comprender y dominar la obra como un organismo. En estos directores generalmente la orquesta respira, el público percibe la música como la aparición de la vida orgánica. La obra se interpreta y se colma de oleadas sonoras y no de las recetas en las indicaciones formales sobre la partitura. A pesar de la diversidad de elementos que interactúan en la partitura, la música se desarrolla suave y continuamente, llevada por una

voluntad única, poderosa y severa como lo era la dirección de G. Mahler, o en una admirable combinación de incondicional deseo, para que así los músicos toquen precisamente como lo exige la mano del director. Pero en uno y otro caso se encuentra ante todo una gran cultura auditiva, un fino intelectualismo y un dominio de sí mismo. Entonces el público es conmovido por la música viva, en la que el ritmo nunca es métrico, y en cualquier momento el director puede saciar a la orquesta de oxígeno y guiar la respiración, o detener la inercia del movimiento y estremecer a la orquesta en la cambio abrupto de dinámica o del tempo. Gracias a la entonación orgánica, la interpretación acepta cualquier tono emocional que surja y que suceda naturalmente. El arte de la interpretación, sin dejar de ser un arte inventado, se percibe como un discurso apasionado y se comprende la expresión emocional de la música como una entonación.

Boris Asaf'ev afirma que Felix Mottl ¹⁸ pertenece al brillante periodo del florecimiento del arte de la dirección en Europa, el arte de la entonación viva. Este auge de la dirección fue provocado en muchos aspectos por la acción creativa, y sobre todo por el sinfonismo de Beethoven que exigía una entonación expresiva, inteligente y volitiva. Berlioz y Wagner, siguiendo a Beethoven con sus obras reformatorias, se presentaron como directores de orquesta, transformando este arte en una festiva maestría de entonación colectiva, que finalmente convirtió a la orquesta en un organismo fino y sensible. Esta maestría poco a poco se transformó en un sistema constructivo-métrico de marcación del compás, con gestos estudiados y la sujeción visual de la partitura. Los directores de esta escuela, con una cierta capacidad musical en general, podrían muy bien dirigir a la orquesta, pero únicamente

¹⁸ Felix Mottl (1856-1911) — compositor y director de orquesta austriaco. Discípulo de Bruckner en el conservatorio de Viena. En 1876 comienza como director asistente en la primera temporada de Bayreuth, uniéndose a la elite del Nibelungen-Kanzlei. En 1878 fue director del Ringtheater en Viena, y en 1880 en la Ópera de Leipzig asistiendo a Arthur Nikisch. De 1881 a 1903 dirigió la ópera de la corte en Karlsruhe. En 1903 fue nombrado Generalmusikdirektor de la Opera de Munich, y director de la Akademie der Tonkunst. El dramaturgo Bernard Shaw afirmó que "Mottl es un director de primer rango con una inmensa energía física e influencia personal". Cfr. MILLER, M.: «Mottl, Felix (Josef)» Grove.

se imaginan que recrean la música como pensamiento creativo. Estos directores generalmente sofocan a los cantantes, porque simplemente no pueden entender la correlación entre la respiración y el sentido condicionado del “tacto vocal” de la interválica y la rítmica. Al no entonar la música en su conciencia, tomándola desde fuera, ellos sólo reproducen la partitura escrita. Este tipo de directores pueden llevar el entrenamiento de la orquesta hasta el límite del virtuosísimo mecánico y sin ánima. Amparándose en el lema del alto profesionalismo, y sin sospecharlo, los directores no entonan la música, sino la “metronomizan”, profundizando así la crisis entonativa.

Afortunadamente, afirma Asaf'ev, existen aún directores que al aparecer en la escena del teatro o de la sala de conciertos, con la entonación de sus manos se dirigen a la mente y al corazón de la orquesta. La música entonces se oxigena y respira, y la entonación instrumental se asemeja a la vocal, en cuanto a la comprensión sonora de los intervalos. La música como contenido no puede existir sin la respiración, y si ésta es dirigida por un ritmo natural, la calidad de su entonación orgánica estará presente.

En la música de tradición oral, principalmente popular, que es creada y transmitida sólo entonativamente, fuera de la notación y siempre en una estrecha relación con los oyentes, la crisis entonativa antes descrita es imposible, ya que no existe un rompimiento entre la invención creativa, la reproducción, y la percepción. El crecimiento de la vida musical en Europa suministrado por el progreso, creó el rompimiento mutuo entre los tres motores de un único proceso.

La música avanza en una incesante evolución de crisis entonativas, intercaladas entre las crisis sociales de más amplia envergadura y de mayor significado histórico. Pero los factores entonativos también juegan un papel significativo en los acontecimientos en el campo del lenguaje, más de lo que generalmente se piensa. A veces la “emoción” ya es notoria en el campo de la cultura entonativa, en la lengua, la palabra, y el canto, mucho antes de que los grandes cambios sociales y políticos aparezcan. Las disputas sobre los elementos de la música como medios de expresión se agudizan, como esto

sucedió en la célebre disputa entre J. Rousseau y J. Rameau en el siglo XVIII (v. *supra*, p. 601). Estas disputas sobre la música fueron en muy diversos planos: sobre la ópera italiana y francesa; sobre su relación con el lenguaje y la poesía, es decir, entre la entonación oral y musical en el teatro musical lírico; sobre los géneros, etc. etc. A pesar de la cantidad de agrupaciones es fácil distinguir la línea del conflicto en la *querelle des bouffons*, que inicia en 1752 con la representación de la *Serva padrona* de Pergolesi, y más tarde la *querelle* entre gluckistas y piccinistas. Tan sólo en la correspondencia de F. Grimm,¹⁹ se puede encontrar una multitud de hechos y juicios que revelan el sentido de los procesos en la música que sucedieron hasta antes de la revolución francesa. Así como en muchas de las obras de J. Rousseau, incluyendo sus *Confesiones*.²⁰

Estos fueron tan sólo los conflictos que salieron a la superficie, y tras éstos se ocultaba una lucha entre el arte musical aristocrático y democrático. La música de construcción formal de la época, de “arquitectura sonora” en donde el corazón humano no tiene cabida, provocó la reacción. Esta fue la lucha de dos clases que se enfrentaron en todo, en la política, la economía, la ideología, e incluso en la manera de vivir. Cada pequeño fenómeno en la vida musical se convertía en un acontecimiento social en París. Cada innovación de los compositores en el campo de los medios musicales de expresión, se discutía seriamente, ya que ningún medio se realizaba aisladamente ni se percibía como tal. Y así, para el pensamiento social de la

¹⁹ Los escritos de Grimm fueron recopilados por Barbier en un suplemento de 1814 y reproducidos por M. Taschereau et Chaudé, en el tomo xv de la obras de F. M. Grimm, titulado: *Opuscules et lettres de Grimm*.

²⁰ J. J. Rousseau escribió en varias de sus obras sobre el arte musical y sus ideas sobre la música como lenguaje. Entre éstas: *Dissertation sur la musique moderne* (1743); *Discours sur cette questio: Si le retablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs?* (1750), (trad. cast. «Discurso sobre las ciencias y las artes» en: *Escritos de combate*. Madrid, Alfaguara, 1979, pp. 1-45); *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre* (1752); *Lettre sur la musique française* (1753); *Examen de deux principes avancés par M. Rameau dans sa brochure intitulée* (1755); *Essai sur les origines des langues* (trad. cast. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid, Akal, 1980); *Dictionnaire de musique* (1764); *Les Confessions* (1766-69) (trad. cast. *Las confesiones*. Madrid, EDAF, 1980).

Francia prerrevolucionaria, la música era parte de los fenómenos y factores ideológicos que sirvieron a la creación de una nueva sociedad. La música de ideas sublimes se reformula en una música ingenua; en la entonación simple y sincera de las clases bajas que se presenta con tal fuerza convincente, que no hubo fuerza posible que la detuviera. Este nuevo régimen entonativo resueltamente triunfa en los géneros de la pieza romance y la pieza dancística de diversos matices: desde la entonación popular campesina y la expresión sentimental del lirismo en las piezas de ciudadanos, artesanos y pequeño burgueses, hasta los romances en estilo pastoril. Una selección de típicas entonaciones del romance se encuentra en la colección de J. Rousseau titulada: *Les Consolations des Misères de ma Vie* (v. *supra*, cap. IX, n. 90). Pero el laboratorio de la entonación del melos en el tercer régimen, fue la ópera-vaudeville de la comedia francesa, que comienza desde las piezas de vaudeville del teatro de feria, desarrollándose con las piezas de las calles, plazas y tabernas de París.



Boris Asaf'ev señala que la representación de la ópera-vaudeville de J. Rousseau, *Le Devin du Village*, en el teatro de Fontainebleau el 18 y 24 de octubre de 1752, marcó el inicio de la "crisis entonativa" de la Francia prerrevolucionaria. Esta crisis renovó a la música con un nuevo estilo de expresión, con un nuevo discurso melódico. Esto se reflejó en la música de la revolución e influyó en la creación de Beethoven. Lo esencial en todo el desarrollo de la crisis de esta época, es la lucha que se libra por la expresividad de la música en un amplio rango, y no por la ilusión de la arquitectura sonora. Pero la entonación comienza a dictar su tono también en la arquitectónica musical, suministrando a los periodos una intensa expresividad, reforzando y subrayando la reafirmación de la tónica, y lo más importante, ampliando el volumen de los esquemas monumentales. Todo esto se escucha en el sinfonismo titánico de Beethoven, provocado por las exigencias de un nuevo contenido ideo-emocional. Cada una de las entonaciones en las sinfonías de

Beethoven tiene su base real en las entonaciones masivas de toda esta época de crisis entonativa. Esta crisis creció en la medida en que aumentaba el entusiasmo revolucionario en las masas del pueblo. El mismo J. Rousseau sintió la necesidad de refrescar la música, y su convicción en el significado de la melodía expresiva y natural, de la entonación, fue un descubrimiento de su pensamiento filosófico para la vida de la música en los corazones del público en esta etapa de la historia, aunque un tanto inocente en la interpretación del canto expresivo como fundamento del progreso musical.

Rameau fundamentó teóricamente la posibilidad de evolución del modo y de la armonía, pero sin un cambio en el ámbito de la entonación musical, y basándose sobre una gastada fuerza de convicción emocional del material sonoro, que incluso a Beethoven le hubiera sido difícil crear la música de tal fuerza expresiva, y predominar sobre la inercia de los esquemas envejecidos. Pero ni Rameau ni Rousseau, pudieron valorar el triunfo de la nueva fuerza organizativa de la forma sonata allegro-sinfónica, el dinamismo en que sólo se podría superar la lógica musical formal de construcción racionalista de la época, y percibir la forma musical como un proceso orgánico de desarrollo. El triunfo de esta nueva forma fue la perfección de una compleja crisis.

Melopeya

Sobre la música de la antigüedad se ha escrito mucho y se podría escribir mucho más. Pero ¿cómo es ésta? — se pregunta Asaf'ev. La teoría del ethos no descubre la esencia del fenómeno musical griego que es su fuerza entonativo-expresiva. No está claro cualitativa y técnicamente como era en realidad el canto griego, cual era la resistencia vocal del intervalo y la relación del ritmo poético con el musical. Sobre la música de Roma sabemos aún menos. Si juzgamos por la teoría griega del ethos, el oído de la antigüedad se había desarrollado lo suficiente para distinguir el sentido entonativo de cada modo musical. Pero las características del ethos de los modos antiguos que han llegado hasta nuestros días, podrían ser también los

restos de una magia primitiva de fórmulas sagradas de encantamiento, relacionadas con los cantos tradicionales muy bien preservados. Pero es imposible afirmar que estas cualidades éticas de los modos precisamente fueron así, como en las formas de entonación y percepción viva de la música. Boris Asaf'ev cree más bien que gran parte de la poesía lírica, y sobre todo la lírica de masas como métrica poética, fueron creadas en estrecha unión entonativa con la melódica. Pero Boris Asaf'ev no puede demostrar esta creencia, ya que la evolución entonativa de los modos, intervalos y demás elementos de la música de la antigüedad no se prestan a la determinación exacta, como ésta se da en la evolución de la música europea occidental. En Grecia las épocas de crisis entonativas fueron sin duda identificadas por la distinción de las complejas transformaciones entonativas en la rítmica poética, y en el desarrollo de ritmo-formas de la tragedia. Pero para la comprensión del proceso entonativo-artístico, o el estudio en las condiciones de la percepción viva que permitieran escuchar aquello sobre lo que reflexionó el mismo Aristoxenus, por el momento no es posible. En su obra *Harmonika stoicheia* y en los fragmentos de su *Elementa rhythmica*, Aristoxenus nos aclara mucho de la evolución auditiva y de la práctica viva.²¹

El primer y último código de cantos musicales que representan sin duda la

²¹ Aristoxenus (c. 375-360 —?) a. c. Filósofo y teórico musical griego. Nace en Tarentum, Magna Graecia. Hijo de un músico llamado Mnesias. Siguió las enseñanzas de Lampros de Eritrea, y en Atenas de Xenophilus el pitagórico. Discípulo de Aristóteles, perteneció a la primera generación del Peripato, y trajo al Liceo el estudio de las artes. Aparentemente fue considerado por el mismo Aristóteles para seguirlo en la dirección del Liceo. Al recibir el puesto Theophrastus, Aristoxenus rompe con el Peripato y comienza sus enseñanzas por su cuenta. Fue un prolífico escritor. Su principal obra *Harmonika stoicheia* es el tratado sobre teoría de la música más antiguo preservado de la Antigüedad, y fue la primera parte de un gran trabajo en donde Aristoxenus estudió otros aspectos de la música como el ritmo. Sólo algunos fragmentos se han preservado de su *Elementa rhythmica*, ya sea a través de citas de otros autores como Aristides Quintilianus (c. siglo III-IV d. c.) en su obra titulada: *De Musica libri tres*, y más particularmente de Michael Psellus, escritor bizantino del siglo XI, en su obra titula: *Prolambanomena eis tēn rhythmikēn epistēmēn*. Cfr. ROWELL, L.: «Aristoxenus on Rhythm» *Journal of Music Theory*, Vol. 23, No 1 (Spring, 1979) pp. 63-79; BÉLIS, A.: «Aristoxenus» Grove; de Aristides Quintilianus se ha traducido al castellano su obra: *Sobre la música*. Madrid, Gredos, 1996 (título original: *De Musica libri tres*. ed. R. Winnington-Ingram, Leipzig, Lipsiae: B. G. Teubneri, 1963)

selección del melos del Mediterráneo, lo tenemos en el culto cristiano del llamado coral gregoriano. Se puede suponer que desde los primeros siglos de existencia de las comunidades cristianas, sucedió un complejo proceso en la reconcepción de las entonaciones musicales de todo el mudo mediterráneo. La cristianización no podía esperar a la reafirmación de nuevos cantos, y utilizando los ya conocidos, les adaptó la lírica poética del cristianismo primitivo y los textos de culto. La cristiandad misma fue una reformatión de la psique, y por eso mismo en los círculos de creyentes emocionalmente extasiados, sobre todo en los grupos de búsqueda exaltada de la divinidad relacionados con la corriente del gnosticismo, tuvieron que ver con la nueva creación en el campo de la lírica poética, ligada a la improvisación de cantos de las más diversas tendencias modales, y bajo la influencia de muchas culturas. Este proceso en la revaloración y el cambio a un nuevo régimen emocional, se podría determinar como la crisis de la entonación lírica del Mediterráneo, bajo las condiciones y características de la “música de tradición oral”. Esto creó un nuevo régimen de cantos líricos más accesibles y adaptables para la masa de cristianos.

Con el reconocimiento oficial de la cristiandad por el estado Romano en el siglo IV de nuestra era, es posible que comenzara el desarrollo de la creación de cantos para las exigencias de los nuevos centros de culto, y lo más importante, la selección y codificación de los cantos líricos ya fijados en la conciencia de los creyentes. El estudio de las etapas en la evolución de esta crisis en la poesía, y en el canto lírico del Mediterráneo en el transcurso de casi seis siglos, no es posible. Pero en lo que respecta a las diversas fuerzas que movieron a esta larga revolución entonativa, Boris Asaf'ev afirma que la combinación de palabra-sonido y del ritmo-entonación, de donde surgen después toda la diversidad de los géneros vocales, es un arte independiente. Las huellas de esta independencia se conservan en las formas del estilo vocal de cámara como en *Lied* y el romance, si se toman desde el

punto de vista entonativo. La lucha ritmo-entonativa en la melopeya,²² posiblemente fue una lucha por la libre improvisación melódica, ya que este canto se presentaba como una creación personal, relacionado con los estados de éxtasis y con las inclinaciones personales, sobre todo en los círculos gnósticos de los siglos II y III, del estudio de la fe ortodoxa. El coral gregoriano contiene los “sedimentos” de las más diversas etapas de la lucha entonativa, estrechamente fundida con la expresividad y el contenido de los cantos de diversas culturas. Su influencia en los siglos venideros fue excepcional por la profundidad y la fuerza de influjo entonativo-emocional, que brindó nuevas cualidades artísticas en el arte individual de los artistas del siglo XIX.

Desde la primera manifestación de la “cultura del sentimiento” poético-musical romántico en la edad media, es decir, desde la aparición de los trovadores y troveros y la cultura musical profana independiente de la ciudad feudal, se prolongan los experimentos de la teórica y la práctica de la polifonía. Este fue un resplandor de la conciencia musical europea con un notable predominio del pensamiento filosófico especulativo. Es indudable que tras los tratados teóricos y la práctica del canto polifónico en los centros de la cultura, hubo un intenso crecimiento de la música cotidiana citadina, con los intercambios de cantos de los más diversos rincones de Europa, llevados por los músicos ambulantes como juglares, ministriles, etc. Esta práctica musical profana fue el periodo de acumulación de la riqueza musical-entonativa dentro del círculo de músicos aventureros, y fuera del intelectualismo del canto de culto. Y así, el tejido musical de los centros europeos se tejía de una multitud de hilos entonativos muy diversos.

En el periodo de reconstrucción en todos los campos de la cultura de la edad media, y paralelamente al proceso de acumulación entonativa, en Europa se determinaron los focos de la práctica musical centralizados en las sólidas

²² Melopeya. Del lat. *melopoeia*, y este del gr. *μελοποιία*. 1. Arte de producir melodías; 2. Entonación rítmica con que puede recitarse en verso o en prosa. Cfr. *Diccionario de la Lengua Española*, op. cit.

instituciones de culto: catedrales, abadías, monasterios. La etapa de audición de la interrelación de los tonos, es decir, el proceso de comprensión de los intervalos desde lo entonativo-expresivo hacia lo constructivo, hizo posible la polifonía europea no como una heterofonía compleja, sino como una conducción de voces claramente diferenciada por el oído, horizontal y verticalmente en una unidad sucesiva y simultánea, lo que al parecer impactó a la imaginación y al intelecto con una cualidad absolutamente nueva.

Las primeras experiencias de la polifonía fueron a tientas. En las primeras etapas de la polifonía existen “géneros” en los que predomina el paralelismo. Éste crea la ilusión del movimiento y no la conducción de voces. Y al contrario, hubo experimentos en los que impactaba la independencia de las voces. Este camino hacia la superación de la inevitable combinación de palabra-tono es muy antiguo en el arte, y estuvo firmemente codificado en el coral gregoriano. Nosotros en la actualidad nos acostumbramos a “tragar” la música en enormes complejos, dejando pasar los detalles entonativos. En el *ars antiqua* del siglo XII, cada instante de la música se revisaba a través del carácter excepcional de la pronunciación y la expresión. El arte de la inseparable palabra-tono (melopeya) con el ritmo disciplinado de los pies silábicos, por primera vez cede al ritmo tónico y al acento expresivo conciente, muy posiblemente bajo el azote de la lírica emocional del cristianismo. He aquí el estímulo entonativo hacia la polifonía. Hacia el siglo XI, y posiblemente antes, el oído se individualiza y en la entonación comienza el proceso de liberación de la música de las fuerzas ajenas que la ataban, y se lucha por la expresividad de los elementos musicales propios. Y así, aparece una nueva crisis entonativa como un claro fenómeno creativo, pero no como un hecho aislado, sino como la etapa del nacimiento de la polifonía europea. A este momento, Boris Asaf'ev lo califica como la primera página en la historia de la música europea, que la describe en tres puntos:

1. La polifonía sólo fue posible con la asimilación del intervalo como uno de los elementos de la relación musical-expresiva e interrelación de los tonos en su sucesión y simultaneidad, y no como el paso o la distancia de un tono a

otro en el arte ritmo-entonativo de la unidad palabra-tono (melopeya).

2. Las primeras experiencias de la polifonía son la asimilación creativa de una nueva comprensión de los intervalos, en su nueva sensación y cualidad del movimiento simultáneo de las voces: paralelo, indirecto y contrario.

3. La expresión de los primeros experimentos polifónicos surge no de las normas asimiladas de la conducción de las voces, sino en la superación de la relación musical-entonativa y ritmo-entonativa de la melopeya petrificada. El *cantus firmus* no se rebaja en su importancia, sino lo canta o lo “colorea” la voz superior, y al mismo tiempo avanza a un primer plano la independencia del principio melódico del movimiento.

De esta manera, la polifonía nace de la superación del ritmo-entonación en el unísono o en el canto solo, como un rodeo de entonación libre al canto del culto, y no como un arte independiente de conducción de voces, ni de la teoría polifónica. Se encontró el camino, y se hizo conciente la sucesión y la simultaneidad del movimiento de las voces, pero la expresividad fue lo primero. El arte de la polifonía no surge de los principios del movimiento independiente de unas cuantas voces, sino al contrario, estos principios aparecieron poco a poco de la práctica viva de “coloración”, que avanzó lentamente hacia la independencia de la entonación musical.

El ritmo siempre construye y organiza la música en estrecha relación con la “respiración” y las leyes del movimiento. El ritmo siempre construye y organiza “algo” y no lo esquematiza. Este “algo” es la entonación concreta: vocal, instrumental, etc. En la música de danza, y en general en la música relacionada con el movimiento corporal, exige de la melodía la exactitud. Y bien, la organización rítmica de esta música es distinta de la amplia melodía vocal, en donde el “volumen de respiración” es completamente otro. Pero la entonación puede ser oral o musical, si es que no se subraya la fusión palabra-sonido hasta su completa disolución, y la palabra y el tono musical se convierten en una unidad entonativa. Entonces pareciera que el ritmo agobia, pero en realidad en la música no existe el ritmo no entonado. Pero el ritmo como esquema o construcción rítmica visual, es una pura

abstracción. El ritmo puede frenar el desarrollo entonativo, si es que los esquemas métrico silábico-numerales o mensurales, que son tomados de la entonación oral o musical, comienzan a dirigir la entonación musical. Entonces la música se muere o se convierte tan sólo en una “decoración”; o bien, ésta se mueve en la superficie de los esquemas métricos y es dirigida por la ritmo-respiración, y esta será una melodía natural.

Boris Asaf'ev afirma que la práctica del *ars antiqua* y el *ars nova* (v. *supra*, cap. VI, n. 8), no se dirigieron bajo un ritmo abstracto, y ambas prácticas fueron poco a poco liberadas durante siglos de la entonación musical fundida en la unidad con la palabra, con la entonación poética en el arte ritmo-entonativa. Pero este arte (melopeya) está lejos de ser música. El *ars nova* de los siglos XII al XIV, fue en relación con el *ars antiqua* un movimiento profano progresivo, pero junto con el *ars antiqua* esta misma práctica no estaba aún completamente liberada de la tradición ritmo-entonativa. La lucha por la notación, que surge del problema de la práctica mensural en la búsqueda de la independencia de expresión musical, no estaba ya en condiciones de desarrollarse sin una “notación” que fijaría sus propios enunciados. La notación anterior podía satisfacer las necesidades de expresión, mientras la música estuviera aún relacionada con la entonación rítmica, y lo más esencial, se desarrollara en la atmósfera de la tradición oral. El arte de la polifonía exigía para el ojo una notación más evidente y exacta, y no sólo los “jalones para la memoria del oído” como era la notación anterior. La notación mensural, con sus finas diferencias de longitudes, quito de su lugar a la numeración silábica de la antigüedad, por una nueva silábica aún más confusa.

En su aspiración a la fijación exacta del ritmo en su métrica de los “modos”, la música conservó las tradiciones de su fusión con la entonación poética. Pero esto fue sólo una “fórmula pasajera” hacia otras búsquedas de como fijar su principal cualidad: la unidad en la continuidad y la simultaneidad de la entonación. El siglo XIV fue una época de crisis entonativa ininterrumpida. En esta época se enfrentaron la teoría y la

práctica musical, las visiones conservadoras y progresistas de las fuerzas creativas activas, pero la fuerza motriz principal fue la influencia melódica. Parte de esta lucha se refleja en el tratado *Speculum musicae*,²³ de la época.

La ritmo-entonación vista como la indivisibilidad de la palabra-tono, se convierte evidentemente en la ritmo-entonación musical en la mayoría de las corrientes del arte de los trovadores. La entonación rítmico-silábica lucha con la entonación ritmo-tónica en la lírica de los trovadores. Los teóricos mensuralistas no luchan por una abstracción rítmica, y sus teorías sirvieron básicamente al descubrimiento de lo melódico; al establecimiento de aquella entonación por medio de la cual se destacó del arte rítmico-entonativo, y la regularidad de longitudes y de los tono-acentos como portadores de la entonación musical. Este fue el camino de la ritmo-melodía a la melodía en sus etapas posteriores.

Boris Asaf'ev continúa en su análisis con el desarrollo de la música en los siglos XV y XVI, que lo constituye el grandioso estilo franco-flamenco, o la llamada escuela polifónica de los países bajos. Fijado principalmente a la misa como forma cíclica monumental firmemente organizada, el arte del contrapunto de esta escuela estaba condenado. Esta práctica polifónica no podía por su complejidad satisfacer las necesidades emocionales de los creyentes inocentes, que preferían sus cantos habituales en su modesta entonación. Al culto lo condenó el intelectualismo estético de los franco-flamencos en su formación de "feierwerk". La flexible técnica del contrapunto creó un "manjar auditivo" admirablemente maravilloso, pero la vida pasó de largo dirigiéndose hacia un arte musical más auténtico.

La música de culto franco-flamenca se ve pronto enfrentada al movimiento anticlerical religioso, que exigía el regreso a los fundamentos de la

²³ *Speculum musicae*, fue la obra principal del teórico franco-flamenco Jacobus de Liège (1260-1330). Es el más grande tratado medieval de música que se conserva. Contiene 521 capítulos distribuidos en siete libros. Los primeros cinco libros son sobre la música especulativa, el sexto sobre el canto eclesiástico, y el séptimo sobre el discanto en refutación al Ars Nova sobre la notación y el ritmo. La obra es un comprensivo y convincente extracto de la teoría y práctica del Ars Antiqua. Cfr. HAMMOND, F.:«Jacobus of Liège [Jacques de Liège]» Grove.

cristiandad como religión, ajena a la riqueza y a los reyes del mundo. Este movimiento atrajo a la música por su naturaleza emocional y su colorido místico, como en los primeros siglos de la cristiandad, pero en una montura melódica de entonación himnica nueva, ya sea de entonación cándida e ingenua, ya sea severa y varonil. En Italia los franciscanos colaboraron en gran medida con su reivindicación de la alegría de vivir y su sentimiento de la naturaleza, al nacimiento de nuevas entonaciones naturales de la música en formas accesibles, no solamente para los intérpretes profesionales sino también para los atraídos por su lirismo. Estas formas fueron el *Lauda*²⁴ y los himnos líricos parecidos. Estos himnos eran cantados en lengua vernácula (italiano), y esta fusión del canto con el idioma materno, potenció la impresionabilidad entonativa.

La Reforma en Alemania y el estallido de las guerras religiosas en Europa, suscitaron este crecimiento masivo de tres siglos de lírica emocional-sublime hacia una tensión dramática y una valiente convicción. El triunfo del estilo coral luterano del protestantismo rápidamente salió de los límites del culto, con su poderoso contenido sonoro-emocional. En la música coral siempre se mantuvo la respiración llameante de la entonación, nacida de la lucha del pueblo por su derecho a pensar y sentir como nación, por sí misma, contra Roma y el papado como opresores de la voluntad y comerciantes de alma humana. En la historia de la música, esta época fue la más productiva de todas las crisis entonativas que precedieron a la revolución francesa.

La melódica del coral protestante se constituye de los cantos gregorianos y de las entonaciones de las piezas populares alemanas. En general el

²⁴ *Lauda*. Principal género de canto religioso no litúrgico en Italia durante la alta Edad Media y el Renacimiento. En su forma homofónica, el *Lauda* constituye el repertorio primario de la canción vernácula medieval. El *Lauda* surge en las ciudades estado de Italia central durante el siglo XIII, entre los misioneros urbanos de mendicatos Dominicos y Franciscanos, y en comunas de la Toscana y Umbria. El primer *Lauda* toma su forma del estilo retórico afectivo de la oración mendicata. Las raíces de la tradición lírica del *Lauda* se pueden encontrar en cántico de S. Francisco de Assis (1182-1226) *Altissimu, onnipotente bon Signore/ tue so le laude, la gloria, et l'onore*. Cfr. WILSON, B.: «Lauda» Grove; WILSON, B.: «Madrigal, Lauda, and Style in Trecento Florence» *The journal of Musicology*, Vol. 15, Nº 2 (Spring, 1997) pp. 137-177.

crecimiento desde la himnica lírica franciscana hasta el coral de M. Lutero, representan una sola línea. Causas parecidas producían fenómenos parecidos de lirismo musical religioso en los pueblos de las distintas regiones de Europa. Por eso el coral protestante alemán es el resultado de una acumulación centenaria de tendencias entonativas únicas, surgidas del auge popular ideológico-emocional. El melos coral es ante todo la entonación de un régimen de pensamiento ético sublime, y de sentimientos comunes al “alma colectiva” expresada en cantos severos y exactos. Pero para la música esto ya es un tema, es decir, la entonación que provoca el desarrollo y se convierte en su estímulo y su síntesis. De aquí se parte hasta la polifonía instrumental alemana de los siglos XVII y XVIII. De la esencia entonativa del coral se desarrolla la melódica de las reflexiones y contemplaciones profundas. No de su imitación, sino de su esencia, de su sustancia ética como estímulo que nace de este melos una nueva cualidad; el *Aria* vocal e instrumental. Las grandiosas sinfonías corales de masas populares en las pasiones y oratorios, son un tesoro invaluable de la emoción humana, llevada a la entonación musical del auge espiritual del pueblo en la lucha religiosa. En 1750 muere J. S. Bach, y con él, el alma de la polifonía. Veinte años más tarde nace L. van Beethoven, el cual en sus entonaciones y formas musicales concretiza el grandioso espíritu del pueblo y la épica revolucionaria. A cambio de las *Arias* contemplativas instrumentales de Bach y Händel, surge el pensativo *Adagio* beethoveniano como eterna pregunta del hombre sobre la vida.

En el transcurso de los siglos XVII y XVIII, surgen las más diversas formas de la pieza popular campesina y la música dancística de la ciudad. En la evolución de un complejo grupo de entonaciones de diverso género, surge la pieza parisina y la música popular vienesa, de compleja estructura entonativa por sus matices nacionales característico de este centro cultural, que por su posición geográfica se nutrió de una diversidad de entonaciones de distintos pueblos, que incluso se podría hablar de un folklore vienés. Pero la entonación musical aspiraba en todos estos procesos, como en Italia, Alemania, e Inglaterra, hacia la melodía natural como hacia toda clase de

sentimiento sano dirigido por la respiración (el ritmo!), y fácilmente captada por la conciencia gracias a la claridad de sus entonaciones y equilibrio constructivo. Ésta debió ser completamente “autosuficiente” sin un acompañamiento, y si se entonaba con acompañamiento, éste no debía forzar la naturalidad de la forma de su ritmo-entonación. Nace entonces el estilo homofónico.

Pero paralelamente a este proceso de florecimiento de la polifonía, la suite, el desarrollo de la sonata, el instrumentalismo sinfonizado, y otros estilos en el umbral del siglo XVI al XVII, aparece un nuevo fenómeno entonativo que es la ópera. Su aparición en Italia fue un fenómeno normal que surge como una monodia teatralizada con acompañamiento instrumental, inventada por un grupo de florentinos amantes de la poesía y la música. Vincenzo Galilei y la Camerata de Giovanni Bardi. Precisamente en Italia, en donde la musicalidad del pueblo y su artistismo llevó a la cultura vocal del *bel canto*, hacia el canto natural totalmente condicionado por la respiración. Esta cultura del canto hizo posible descubrir la vida psíquica del hombre en su voz, puesta sobre la respiración, y concluyó finalmente el cambio hacia la melodía natural. El nacimiento de la nueva práctica musical italiana, cuya alma es la melodía, conquistó a todo el mundo occidental como consecuencia de una revolución entonativa, que puso sobre el canto-respiración un arte independiente, reflejo de una psique enriquecida. Asaf'ev afirma que antes de esta música sólo existía la ritmo entonación, la melopeya, la enunciación o la pronunciación; ahora la música comenzó a cantar y la respiración fue su cimiento. Entonces así surgió la ópera.

Este cambio entonativo del canto puesto sobre el diafragma, no se sabe exactamente cuando empezó. Puede ser que el pueblo italiano desde mucho antes ya cantara así. Pero la “futura” ópera nació no como ópera. Comenzó como un sueño sobre el regreso del teatro a la antigüedad, y al inicio fue únicamente la pronunciación de la palabra-tono-ritmo como aparición del melos, es decir, un regreso hacia las normas de antaño de la ritmo-entonación pero en lengua italiana, un recitar sobre las entonaciones de la poesía italiana

lirica renacentista, con acompañamiento instrumental contemporáneo de la época. Este tipo de experimento de lírica musical teatralizada, era un fenómeno intelectual y artificial bastante conservador. En 1598 en Florencia se realizó la primera representación de *Dafne*, con música de Peri y libreto de Rinuccini sobre la obra de Ovidio, *Metmorfosis*. Esta fue una especie de propileo de la ópera. En 1637 se abre el primer teatro público de ópera en Venecia, y se desarrolla el admirable talento músico-dramático de Monteverdi (1567-1643), y tras él, una pléyade de compositores de ópera, entre ellos Cavalli y Cesti. La ópera llega a Roma, a Viena y a otras ciudades de Europa. Finalmente en Nápoles, Alessandro Scarlatti (1660-1725) dio florecimiento al célebre estilo del *bel canto* de la ópera. Una nueva psique saturó la entonación con una nueva cualidad y una nueva expresividad.

Ni el complicado tejido polifónico, ni la centenaria tradición de la polifonía de ensamble madrigalista, que en mucho preparó en surgimiento de la ópera, pudieron proporcionar un nuevo contenido y sentido del nuevo curso de la entonación musical. Esto lo hizo la ópera, una gran conquista renacentista en Italia en el campo de la música, el teatro y la poesía nacional italiana. En la ópera aparece una nueva psique de fuertes caracteres individuales, liberados de la escolástica, la razón, y lo más importante, su sentido de la realidad. Si el nuevo régimen entonativo se sintió reflejado en el canto-respiración, en la melodía natural, entonces en la ópera subrayó su capacidad de adaptación. Y al contrario, la ópera no se hubiera desarrollado tan intensamente, de no ser por la nueva cosmovisión de la sociedad, en la necesidad de expresión entonativa del estado de la mente y el corazón, no solamente en el arte de la palabra, sino en la música teatralizada, en la música unida a la poesía y el drama. A no ser por este dictado de la realidad, de la necesidad, la ópera no hubiera sido un arte vivo y lleno de contradicciones. Pero en su constante e ininterrumpido surgimiento, al igual que en la constante superación de estas contradicciones, se constituye la historia de la ópera. La ópera no es una forma, aunque consiste de "formas". Pero a fin de cuentas la ópera se apoya sobre cualquier género teatral, y hace de éste un género entonativo-

dramático. Por eso existe la ópera-tragedia, la ópera-comedia, la ópera-drama o tragedia musical, comedia musical, drama musical, además del drama musical de Wagner, que es en esencia una ópera-sinfonía.

En el siglo XVII en Francia la ópera fue un espectáculo solemne de la corte en Versailles llena de ballet, y se desarrolló en una lucha entonativa entre la palabra y el tono como portadores de la declamación. En el siglo XX la ópera se convierte en un complejo “mecanismo visual” sobre el fondo de la declamación lírico-musical, en la cual todo se resuelve vocalmente, e incluso cada carácter-modelo es representado por un determinado tipo de voz: el bajo — el malo, el tenor — el sentimental, el barítono — el amante pasional, etc., con un determinado tipo de entonación para cada tipo. Cuando la atracción por el *bel canto* pasó al estilo concertístico virtuoso, la ópera se convirtió en una especie de “propiedad de los cantantes”.

El Canto-Aliento

En Italia no sólo cantó la voz humana. El principio del canto-respiración dominó en la música, y es bien conocido como también el violín cantó. Muy pronto se formó aquel estilo en la práctica musical en donde el solista fue la principal figura. El estilo concertístico competitivo del *concerto*.

En la individualización del sentimiento y la cosmovisión del Renacimiento, se elabora la flexibilidad de la entonación oral y musical, como medio de expresión de la calidad del pensamiento-sensación. La entonación musical continúa en parte revelándose en las normas de la ritmo entonación y en la declamación, pero ahora la entonación encuentra en un estilo altamente dramatizado su curso formativo en la respiración, en el canto sobre el diafragma y en la melodía, cuyo típico estilo italiano fue el *bel canto*.

Boris Asaf'ev afirma que nos hemos acostumbrado a la palabra “melodía”, pero el contenido de este concepto es fácil ahora de comprender, en comparación a los contemporáneos del *bel canto*.

La comprensión del valor del canto-respiración, del *bel canto*, se encuentra en su cualidad y principio fundamental que es la ininterrupción, la suavidad de la “inyección”, el “en-canto” del tono en el tono, y es el fenómeno que ahora llamamos “melodía”. Ésta se convierte en la principal fuerza activa de la música aproximadamente hacia el final del siglo XVII.

El segundo eslabón en la cadena del desarrollo entonativo del Renacimiento, se encuentra fuera de la música vocal. El *bel canto* aspira a ser también una “ejecución *bel canto*” instrumental. La melodía conquista a la cultura instrumental de aquella época, de la cual surge el estilo concertístico, los *concerti grossi* y todo tipo de géneros de la música de cámara instrumental.

El virtuosismo como esfera “hedonista” del estilo concertístico, y como estímulo del desarrollo del brillo y la perfección técnica, en nada cambió el trabajo serio y profundo sobre las cualidades expresivas del estilo melódico-instrumental. El ensamble de cámara instrumental fue el “laboratorio” de la sonata y del intelectualismo musical, que llevó a la creación del estilo del cuarteto como expresión más elevada del pensamiento musical. En la cúspide de este ascenso de “sensatez musical”, así como en la línea del sinfonismo, se encuentra la serie de cuartetos de Beethoven. Pero esta alta cultura se origina en la práctica musical del ensamble de cámara en la Italia del Renacimiento tardío, y aún en épocas anteriores con el viejo ensamble instrumental de artesanos en Alemania.²⁵ El florecimiento italiano del canto-respiración y del nuevo estilo concertístico en el cual cantaron los violines, más la influencia de la declamación patética, llevaron al pensamiento de los músicos-artesanos alemanes, hacia la sinfonía y el cuarteto.

El tercer eslabón de la cadena del desarrollo entonativo del Renacimiento, se encuentra en la reforma entonativa del teatro en los siglos XVI y XVII. El teatro es un espectáculo, una representación, y refleja las costumbres sociales; pero lo visual, como esencia de la teatralidad, se realiza bajo la acción de tres

²⁵ Sobre la música instrumental en Alemania del siglo XVI, véase: VIRDUNG, [Sebastian von Amberg]. *Musica getutscht*. Basle, 1511/R 1970 ed., K.W. Niemöller, DM, 1st ser.: Druckschriften Faksimiles, xxxi (trad. rus. *Traktat o muzyke. 1511 g.* Sankt-Peterburg, Russkogo Fonda Starinnoj Muzyki, 2004)

maneras de enunciado-locución. Una de ellas es el lenguaje de las manos y el movimiento del cuerpo humano, así como su mímica. De la pantomima al ballet, es la enorme esfera visual del teatro. La segunda y tercera maneras son entonativas, que a lo largo de la historia del teatro se presentan en competición con lo "visual" como esencia del arte teatral. El teatro dramático en su cúmulo de géneros es el reino de la entonación oral. Ya sea que del teatro dramático se haga casi la "república literaria", ya sea que lo "visual" como esencia del teatro, reconquiste su posición y se proclame independiente de toda "literatura". La entonación oral, la palabra, lo literario, se reconoce como un hecho necesario dentro del teatro, pero subordinado a la específica teatral.

En lo que respecta a la entonación musical, ya sea en el teatro mudo, en el teatro de la plasticidad-rítmica, o en el teatro dramático como el teatro de la entonación oral, difícilmente pudieron prescindir de la música. Pero a la fecha ambos tipos de teatralidad ven a la música como una "sirvienta", como un elemento suplementario pero inevitable de la cultural visual y oral del teatro. El desarrollo del teatro, de la música y de la reforma musical-entonativa en Italia, con su melodía y su respiración como fuerzas motrices y voluntad entonativa, llevó hacia el establecimiento y desarrollo del teatro musical, es decir, de la ópera. B. Asaf'ev afirma que únicamente con la evolución del ritmo de la palabra, del sonido musical logrado en la melodía expresiva y entonación musical, en un palabra, con el desarrollo de toda la cultura entonativa de la humanidad como relación entre las personas (entonósfera), se puede explicar la rápida difusión de la ópera, que en sus casi cuatro siglos de desarrollo, continúa siendo el barómetro de todos los cambios sociales de la "atmósfera entonativa". Al presentarse como un nuevo arte de entonación musical, como teatro musical, la ópera tomaba para sí poco a poco los géneros y las tendencias estilísticas del teatro dramático. La ópera se convirtió en tragedia, en comedia, en drama, y en vaudeville, pero en todos éstos la música dominaba. La ópera napolitana del *bel canto*, y su renacimiento, pronto salió de los marcos del teatro para convertirse en un

concierto virtuoso vocal, sin necesitar casi del teatro como espectáculo ni del teatro como poesía dramática, es decir, de la entonación oral. Comienza así el periodo de equilibrio de las fuerzas activas, sin que cambiara la esencia de la entonación musical ni el predominio de la melodía, como principio constructivo de la dramaturgia. En Francia se genera la *opéra comique*, un género en donde la entonación oral se conserva en forma de diálogos intercalados con formas musicales de la ópera, y sin apartarse de todas las conquistas del teatro como espectáculo.

El Temperamento Regular y el Timbre

El siglo XIX, — nos dice Asaf'ev, — no conoció las revoluciones entonativas como lo fueron en la época de la polifonía, del coral protestante durante las guerras religiosas, o del avance de la ópera con el *bel canto*, etc. La música del siglo XIX, a pesar de toda la diversidad de sus géneros, “formas”, escuelas, sistemas, tendencias, y las grandes formaciones estilísticas, se basó en las ritmo-formas y en la conducción de voces elaboradas por los clásicos. La conducción de voces permaneció clásica porque los principios básicos y los fundamentos del modo europeo, de la melódica y la armonía, en esencia no cambiaron tanto en los primeros como en los últimos románticos, en los academicistas, e incluso en sus más vehementes enemigos, los impresionistas. Las normas del contrapunto fueron elaboradas por una lucha de siglos, y percibidas no como esquemas muertos sino como procesos entonativos, y mientras estas normas no cambien en su objetivo vital, la conducción de voces puede modificarse en un periodo de crisis entonativa, pero no destruirse. Ésta se creó como un proceso de formación vital presente en el modo de entonación europeo, en la simultaneidad y en la sucesión de sonidos, en la combinación de longitudes y acentos, en el cambio de timbres, y en la calidad de la entonación. Por ejemplo, en la unión del tono sensible y de tónica y en la elevación o disminución del tono emocional del discurso sonoro.

La conducción de voces tiene una firme raíz en la conciencia social. Prueba de ello está en las normas clásicas de conducción de voces en Europa, que sólo fueron posibles después de que el oído masivo aceptara la temperación regular. Si esta reforma hubiera sido hostil a la entonación europea, ésta no hubiese sido aceptada, o hubiera frenado todo el desarrollo de la homofonía, la armonía y el sinfonismo en Europa. La temperación regular resultó ser aquella “cualidad entonativa regular-activa”, que condicionó el progreso de la música. Esto significó que en el mismo estado y calidad de la entonación en Europa, se encontraba ya la necesidad de introducir una disciplina que equilibrara la diversidad de entonaciones instrumentales, es decir, de mecanizarlas y llevarlas hacia una unidad.

El “oído público” escucha con desagrado la desafinación, la desviación de la “afinación pura”, exigiendo del instrumento la unidad del método de entonación, y contra la “regularidad” no protesta. El oído no introduce correcciones. El oído escucha y siente la música, y no a un derivado de las combinaciones sonoras de la acústica. La entonación siempre está en proceso de formación como todo fenómeno vivo. La música es una actividad social, y tanto el ritmo como la entonación, el hombre los modifica y reconstruye en los procesos de trabajo. Éstos son factores en la evolución de la conciencia social y no “regalos de la naturaleza”, a los que se tiene que subordinar el oído humano.

En el siglo XIX las contradicciones entre las fuerzas creativas y el contenido ideal de la música, al parecer por la temperación igual, desaceleraron el proceso de selección de las entonaciones de la naturaleza, es decir, el enriquecimiento del mismo material de la música. Pero es necesario entender que la música, como arte auditivo, se asimila por el medio lentamente, no sólo los “nuevos inventos” del compositor, sino la misma tecnología en toda su diversidad que se reafirma con excepcional movimiento progresivo.

El siglo XIX fue de los grandes compositores individualistas. Partiendo de Beethoven, afirma Asaf'ev, se abrió ante la humanidad el inagotable mundo de las entonaciones sublimemente emocionales. No únicamente la música de

las grandes estrellas, sino de la mayoría de los compositores de este siglo es psicológica y trata de ser la música del corazón humano. Berlioz, Chopin, Liszt, Schumann, Mendelsohn, Weber, Glinka, Schubert, Wagner, Čajkovskij, Verdi, Bizet, Grieg, Brahms, etc., etc., a pesar de todas las diferencias en su talento, en su imaginación, intelecto, gusto, carácter, tendencias y métodos creativos, todos observaron la psique humana, y compartieron las inevitables preguntas sobre el sentido de la vida surgidas en la conciencia. La herencia musical del siglo XIX, independientemente de sus diferencias estéticas, fue de un profundo contenido entonativo que en el siglo XX aún no se agota.

« Y por eso nosotros [...] respiramos aún la llama del sentimiento en las entonaciones de Chopin, Schumann, Čajkovskij, y la inocencia infantil de Schubert [...] Y tras todos ellos cuanto aún no se ha agotado! He aquí me parece, la causa fundamental de la aparente lentitud en el progreso de la música y de sus medios de expresión: estamos en la atmósfera del contenido entonativo que aún nos emociona, del gran siglo de la música.» [p. 329]

Con respecto a las cualidades expresivas de la temperación regular, Boris Asaf'ev formula una segunda hipótesis. En ésta se afirma la posibilidad de que el desarrollo de la música europea, dentro de los límites de la temperación regular, avanzara hacia la comprensión de las entonaciones tímbricas, sobre todo hacia el final del siglo, gracias a que nuestro oído al dominar de tal manera las entonaciones de los complejos armónicos, ya no estuvo en condiciones de pasar a una nueva etapa del instrumentalismo, es decir, "sin los instrumentos para nosotros acostumbrados". En la indudable sensibilidad de la entonación tímbrica en los compositores del siglo XIX, se funde el movimiento que lleva hacia adelante, hacia nuevos horizontes expresivos, y consecuentemente, hacia una comprensión artística cada vez más fina de la realidad.

No es casual que Berlioz, sin duda la primera personalidad insólita del siglo XIX, no instrumentara sus ideas, sino las concibiera instrumentalmente-tímbricas. En una esfera opuesta a la orquestación de Berlioz, al siglo XIX entró la estrella de la razón y el refinado gusto del pianismo. El pianismo es Chopin, el cual demostró que el piano es en esencia un discurso tímbrico.

Una fina esfera de pasiones y contrastes en su discurso patético. El encanto y la fuerza de Chopin se encuentran en su conocimiento mágico y lógico de la “instrumentación” del piano, el más difícil arte de la instrumentación. El pianismo conoce la instrumentación sólo de oído y de escuchar la expresividad de las entonaciones tímbricas. El piano deja de ser entonces, un instrumento de percusión.

La comprensión y asimilación de lo tímbrico como una cualidad entonativo-expresiva, nos permite atravesar con “el hilo de Ariadna” el laberinto del academicismo, y salir hacia la atmósfera del timbre como entonación. El camino hacia el timbre como elemento expresivo de la música, fue a través de la sensación y comprensión muy común del timbre, como factor figurativo, plástico, y como fenómeno sonoro-colorístico. Y precisamente en el siglo XIX predominó la figuración tímbrica. En la actualidad es imposible mezclar el concepto de timbre como discurso expresivo, con el concepto de timbre como “coloración de la entonación”. En el segundo caso lo tímbrico está aplicado a cualquier música, como si se dividiera en capas sobre ésta, en el primer caso el timbre se determina por la melodía, la armonía, el ritmo, y por la imagen, es decir, se convierte en una unidad entonativa.

La Evolución Morfo-Entonativa del Siglo XIX

Los compositores del siglo XIX y el XX trataron, y tratan aún de superar las tradiciones académicas estancadas de los esquemas constructivos, por medio de lo figurativo tímbrico y de la expresión tímbrica en menor medida. Las normas constructivas son necesarias y propias tanto del arte temporal, como del espacial. Pero en la música, ante la ausencia de “contrafuertes visuales”, estas normas se dirigieron a una cualidad completamente distinta; hacia la forma. Con esto se comenzó la mezcla de géneros, de tipos de práctica musical, de construcciones, de esquemas teóricos, y de “formas” como construcción, con el concepto de “forma artística” como unidad de contenido y de concretización abstracta. En la música esta concretización se realiza en el

tiempo, en el proceso de formación simultánea y sucesiva de los elementos de la música, y en la ininterrumpida superación de los esquemas formales. Traduciendo esto al lenguaje de las imágenes, Boris Asaf'ev explica que se puede comparar con un viaje sobre un prolongado camino, en el que a lo largo se disponen los postes telegráficos distribuidos a una determinada distancia. Pero el camino consiste de una cadena de impresiones vivas, y solamente recorriendo este camino, el viajero comprende éste mismo en su totalidad. En la música, el compositor piensa la entonación sonora utilizando por supuesto temas u otros esquemas constructivos. Pero al igual que los postes telegráficos del ejemplo anterior, estos esquemas por sí mismos no suenan y no dicen nada. La música se convierte en una unidad de contenido y forma anticipadamente en la conciencia del compositor, antes de que ésta entre en la conciencia del oyente. Al igual que el recorrido del camino, como concretización de las ideas-pensamientos entonados por el compositor con las que ha formado su obra, el oyente "recorre el camino ya recorrido por el compositor", escuchando, percibiendo la música y haciendo de ésta una propiedad de su conciencia. Pero el oyente trae a este "camino" sus propias ideas, sus puntos de vista, sus gustos, costumbres, e incluso, simplemente su estado de ánimo. Solamente escuchando, el público comprende el contenido de la obra. Y si el público no escucha la forma en su totalidad, en su unidad, éste tan sólo captará fragmentos del contenido. Así de simple.

Sin embargo el desarrollo de la música como lenguaje entonativo fue muy complejo, lleno de infinidad de contradicciones que sólo hasta la época de Beethoven, el pensamiento musical logró ser independiente y libre, es decir, convertir a todos los elementos, a todas las propiedades y medios que organizan la forma, en un lenguaje musical expresivo. El timbre por ejemplo, siempre fue una propiedad presente en la voz humana y en cada instrumento. Pero como lenguaje expresivo de la música de manera conciente, el timbre se concibió no hace mucho.

Determinar con exactitud cuando aparece el intervalo como distancia sonora fijada en la conciencia es imposible. Los intervalos como cualidad entonativo

expresiva, es decir, en la unión de los tonos del modo, se pudieron hacer concientes sólo hasta que la música logró una cierta independencia del “lenguaje mudo”, del movimiento de las manos, y de la silábica numeral rítmico-oral de la entonación poética. Sin la conciencia de esta esencia musical de la interválica (no acústica, sino de la naturaleza humana), era impensable la sucesión y la simultaneidad sonora de los intervalos, y consecuentemente, encontrar el camino hacia las formas monumentales como descubrimiento pleno de la idea artística.

La comprensión de dicho proceso enriqueció las posibilidades de la música. Surgió la polifonía como pensamiento entonativo, con su constante aumento en la entonación independiente de cada voz y en la “simultaneidad” de los complejos sonoros. El descubrimiento del avance de la música a través del método de la imitación, y el posterior desarrollo de sus principios, introdujo el “esclarecimiento” y revivió la expresividad de todo el tejido polifónico. Sólo con la constante distinción cualitativa de cada intervalo en sus uniones mutuas con los tonos restantes, se pudo avanzar en la conducción de voces y comprender la fuerza expresiva de la armonía. El aumento de la sensación interválica, llevó la armonía a través de la centralización de los sistemas modales más viejos hacia el modo mayor.

Los modos estaban estrechamente unidos a la idea de la música como una unidad ritmo-entonativa de la palabra-tono, predominantemente en el coral gregoriano. La armonía europea crece de la constante acumulación en la nueva diatónica de un segundo medio tono en el modo, como tono sensible característico de la música europea. De la agudización en la entonación del tono sensible se borran los límites del tetracorde, antigua herencia de la cultura musical mediterránea, y la línea de sonidos europea se convierte en una unidad entonativa, la *gamma* o escala. En relación a la evolución de la armonía, surge la sensación de la dominante cada vez más conciente, que lleva hacia la distinción tonal en las normas de un único modo. Se inicia un acercamiento entre la cultura musical intelectual de la ciudad con la música del pueblo, en donde se supone que se ha formado una práctica musical

natural, y emocionalmente en el modo mayor con la tono-sensibilización. Todo el curso posterior del desarrollo de la música europea, demuestra que el proceso de formación modal no se detuvo, ya que la cada vez mayor sofisticación del pensamiento, provocaba en la entonación una más fina sensación en la unión de los tonos. En primer lugar, la tono-sensibilización organizó el modo mayor, y esta fue una prueba de su capacidad de adaptación a la experiencia entonativa. Los viejos modos se generalizaron en el modo mayor y lo “imitaron”. Después, de cada fina unión de medios tonos comienza una compleja entonación, con la “reconcepción” de los grados del modo mayor, que inicia con el traslado de la “sensación del tono sensible” hacia una esfera más necesaria para el desarrollo de la dominante. Los ejemplos que ofrece Boris Asaf’ev, son en primer lugar la elevación del IV grado, que agudiza la tono-sensibilización y destruye la sensación de los tetracordes que dividían a la escala en dos mitades análogas. La elevación del II grado refuerza la dominante, y al contrario, su disminución agudiza la atracción hacia el punto de apoyo, hacia la tónica. La disminución del VI grado del modo con la elevación del IV grado, provoca muchas diferentes “reconcepciones” entonativas al interior del modo. A través de todo el siglo XIX, la tono-sensibilización recorre las cualidades expresivas en una multitud de obras, que se contraponen al esfuerzo de acción de la diatónica por medio del cruzamiento del modo mayor y su “metamorfosis tonal”, con modos muy diversos de la antigüedad.

«La música de Chopin está impregnada de un complejo entrecruzamiento de aguda tono-sensibilización y refinada dominante, con una diatónica popular modal. Esta interacción que es realizada con admirable regularidad, condiciona la excepcional capacidad de adaptación y expresión de todos los elementos de la forma, siempre revelándose en un ininterrumpido proceso de formación entonativo; y como resultado de la percepción, permanece en la conciencia la sensación de claridad, finura, equilibrio, y “tonocidad” de la idea musical, independientemente de la nerviosidad de su tono emocional. En Chopin todo, cada detalle de la entonación organiza al modo, como si lo oscilara.» [p. 335]

En el desarrollo de las etapas más importantes de la morfo-entonación de la música del siglo XIX en Europa, Beethoven reunió el “pasado” y señaló el “futuro” de la música, y así, el siglo XIX no solamente fue un recolector de la experiencia entonativa pasada, sino también su gran descubridor. Por eso la comprensión de todos los elementos que se crean en la forma musical como revelación de la entonación, se generaron con excepcional tensión, lo que se reflejó en la búsqueda del timbre como lenguaje expresivo.

La entonación del hombre como revelación en el sonido musical y discursivo de su mundo ideal, siempre fue un conductor muy fino. Las ideas creativas se esclarecen para la conciencia social a través de la entonación, ya sea en el discurso, ya sea en la música. La música pone a prueba en la experiencia creativa viva sus posibilidades expresivas, a las cuales se adaptan las normas de la gramática musical. La entonación experimenta con la capacidad de adaptación de estas normas, y no al contrario. La intensidad de estos experimentos creó la técnica musical del siglo XIX, la cual parecería ser autosuficiente y en realidad sólo se petrificó en las escuelas.

El Sinfonismo

En el sinfonismo, — continúa Asaf'ev, — Beethoven constantemente demostró una poderosa convicción y júbilo. En éste la tonicidad predomina, pero no en la repetición indiferente del acorde de tónica, sino en el esfuerzo de su surgimiento en cada eslabón de la cadena de acordes. La fuerza entonativa de la tono-sensibilización actúa de dos maneras. Como una tendencia o claridad de objetivo hacia la tónica, y como retraso, como una prolongación de la tensión en esta orientación. Una y otra dependen de la cualidad del enunciado, es decir, en cual régimen de ideas y sensaciones se incluyen estas fuerzas. Ya sea que el objetivo hacia la tónica se dirige en una inoportuna repetición de ésta, lo que exceptúa cualquier convicción como sucede en las más diversas formas y géneros, o ya sea que la tono-sensibilización pierda claridad en su objetivo, debido a la desmenuzada sensibilidad de su entorno,

como en la música de salón y en la comodidad entonativa de la música hogareña. O al contrario, que la tono-sensibilización con la armonía de dominante eleve la intensidad de la espera de la tónica, y ésta se convierta a sí misma en autosuficiente. El predominio de este tipo de crecimiento entonativo ante la tónica, no siempre languidece o permanece indeciso.

Las causas de la divergencia entonativo-emocional es clara. En el siglo XIX la agudeza de las contradicciones en todo tipo de proceso de formación de la cultura, y de la intensidad de las vivencias, se reflejaron en los sentimientos humanos, pero no provocaron en éstos ninguna cualidad negativa. La delicadeza y la finura de la audición y visualización de la realidad, influenciaron en la impresionabilidad y perceptibilidad del oído, y en general, sobre la elevación de tono del régimen entonativo. La entonación “nerviosa” característica del siglo XIX, como reflejo de todos los cambios de la psique humana se revelaron en la música. La oscilación entonativa entre una y otra estructura del *modo*, agudizó el desequilibrio en la unión de los elementos sonoros, porque el mismo pensamiento del compositor era un reflejo de las complejas contradicciones sociales, y del cambio de la psique.

La forma musical viva, condicionada por la calidad y fuerza de las entonaciones de la época, siempre ha superado los esquemas y construcciones caducas, ya se ampliándolas, moviéndolas o sustituyéndolas. Beethoven en su época, apoyándose en las formas vivas de su desarrollo sinfónico, dirigió todo el sinfonismo del siglo XIX. Además de la fina percepción en la calidad entonativa de los intervalos, y la aspiración por explotar todas las posibilidades del modo mayor, toda la música post-beethoveniana recibe la influencia del desarrollo, incluso hasta el extremo del agotamiento psicológico de la tono-sensibilización, tras el cual no solamente le seguía el estado de reafirmación de la tónica, sino además el especial proceso de tonización (llevar su función hacia la tónica) de la dominante. En el desarrollo de la entonación musical se descubre el pensamiento prolongado y dinámico, sin ceder a las conquistas de la entonación oral de la poesía, el arte oratorio y el teatro. La flexibilidad en los medios del desarrollo en la

música, permitió como nunca elevarse hasta la cúspide del sinfonismo poético, la llamada música de programa. El drama musical de Wagner en mucho le debe a esta conquista. En general el drama musical no es por supuesto una síntesis del arte, sino una reinterpretación creativa y una síntesis de los estímulos sinfónicos y dramáticos del desarrollo musical-entonativo y de la poética. Wagner en realidad supo “escuchar” los mitos y las leyendas antiguas germanas. Su reinterpretación y síntesis tuvieron que ver con los principios de la sonata, el desarrollo, y el monotematismo de la imitación, las variaciones y la fuga, en los cuales el politematismo de Wagner encontró nuevas posibilidades expresivas, continuando la “revisión beethoveniana”.

El desarrollo en su evolución trató de superar la “armazón constructiva” del allegro sonata, quitando para el oído las divisiones de las partes: la exposición, la *razrobotka* (desarrollo), y la reprise. Beethoven amplió aún más la introducción, como reconstrucción de la anterior introducción clásica, en el propileo del proceso de formación de la sinfonía monumental. Las codas en Beethoven también subrayan el desarrollo, siendo después de la *razrobotka* y la reprise su segunda etapa. En consecuencia, todas las partes constitutivas del allegro sinfónico las atraviesa el desarrollo, y en la misma exposición de estas partes, tienen ahora la capacidad de crecimiento en cada uno de sus elementos.

B. Asaf'ev afirma que el sinfonismo del siglo XIX tiene mucho en común con Gustav Flaubert, y no solamente en la exposición de las ideas. Flaubert trató de ver en sus escritos lo que escuchaba para sí. Entonaba y decía su relato en voz alta, buscando la frase, como Beethoven al piano.

«Yo comprendí que los compositores deberían de ver aquello que los poetas, escritores y oradores saben desde hace mucho: comprender y valorar la percepción, la conciencia social móvil, no como una “concesión a los gustos del desdeñado público” (este orgullo hace mucho que se debió desechar), sino como un fenómeno que tiene un significado profundo en todos los procesos de formación de la música, como prueba de su capacidad de adaptación.» [p. 343]

El Arte de la Entonación

La música no pudo haber surgido únicamente de la excitación emocional del habla humana, porque el mismo habla y el sistema musical de intervalos que condiciona el arte de los sonidos, son posibles únicamente en la capacidad de entonación, es decir, en la aparición sonora dirigida por la respiración y comprendida por la actividad del intelecto humano. La música es en sí el arte de la entonación y no el traslado mecánico de los fenómenos acústicos al campo de la imaginación artística, ni el descubrimiento naturalista de las sensaciones. Como toda actividad cognoscitiva y transformadora de la realidad del hombre, la música se dirige por la conciencia y representa una actividad racional. El tono emocional inevitablemente presente en la música no es su causa, ya que la música es el arte del pensamiento entonado. Éste está condicionado por la naturaleza y por los procesos de entonación del hombre. El hombre en este proceso no se concibe fuera de la relación con la realidad y la entonación, tanto discursiva como musical, y ésta no aparece cualitativamente en la voz por medio de articulaciones. Por eso el tono de la voz humana — el proceso de la actividad psíquica en sonidos — siempre es emocional y racionalmente “tonificada”, y más o menos emocionalmente intenso, dependiendo del grado de las alturas. Pero la entonación siempre es dirigida por el cerebro, por el intelecto, o de otra manera la música sería un “arte de interjecciones”, y no un arte del reflejo abstracto-sonoro de la realidad, por medio del aparato vocal del hombre y de la instrumentaria musical, que en gran medida es reproducido en el proceso de entonación humano, sobre todo en el proceso de formación de la melodía. La melodía en su expresión emotivo-racional es en su totalidad, una creación de la conciencia humana, así como la fundación de su sistema de intervalos es estrictamente racional.

La definición común del intervalo, como la distancia o la relación entre dos sonidos es muy estrecha y mecánica, y más bien estática, ya que aquí no se trata del círculo o en una condicional fijación de los sonidos. Las palabras y

los tonos interrumpidos, así como los sonidos musicales separados pero en una sucesión oral y musical de sonidos, son puntos entonados, “nudos” o complejos en una ininterrumpida tensión de alturas sonoras en el tono de las maderas, los metales, o en el arco de los violines. En este sentido, el “discurso” oral y musical es incesante y sólo con pausas para la respiración. Los puntos entonados que se encuentra en el arco sonoro se reafirman en la conciencia como resultado de las repeticiones, tanto en la acción esperada que se provoca, como en la impresión abstracto-sonora de calidad más o menos parecida. Estas son las causas y los prototipos de los intervalos. Sólo posteriormente, en su larga evolución surge el sistema de relaciones de los arcos sonoros, parecido a un atlas celeste o a una red sonora imaginaria lanzada sobre una formación sonora constante, entre los límites de las alturas de los timbres y de las estructuras vocales dadas. En una palabra, una especie de “tono del discurso”.

La entonación natural, el tono afectivo-emocional discursivo, es en esencia un glissando, es decir, los tonos y sus correlaciones son indiferenciados. La melodía es un reflejo intelectualizado de esta ininterrupción de revelaciones sonoras. La indistinción de los tonos se convierte en una estrecha unidad fundida, es decir, simultáneamente una ininterrupción e interrupción, lo que viene siendo el arte de la vocalización, ya sea de la voz humana o del clarinete indistintamente. La necesidad de la entonación exacta de las alturas, y la constancia en las correlaciones sonoras, condiciona la utilidad de la selección de los tonos expresivos y de sus relaciones, las escalas, lo que se determina y explica la excepcional delicadeza entonativa-emocional de los intervalos. En el reconocimiento de esta delicadeza, está la llave hacia la comprensión de los fundamentos realístico-semánticos del arte musical.

Una cantidad significativa de tiempo transcurren en la historia de la música, cuando la entonación musical gira al rededor de algún intervalo que es característico de una época dada, literalmente un centro entonativo al rededor del cual se estratifican las relaciones entonativas más simples y complejas. Los ejemplos que cita Boris Asaf'ev son: la cuarta en el melos de la

época de la revolución francesa; la sexta en los románticos como expresión de un especial modo del hexacordo; la cuarta aumentada y quinta disminuida de los compositores rusos *kučkistas*; y la cultura de la quinta en los impresionistas franceses.

Existen compositores cuyo excepcional y fino talento presiente el significado social-expresivo del intervalo de la época, y las entonaciones más populares agrupadas al rededor de éste. Este sentimiento no sólo aparece de manera intuitiva, sino también es provocado concientemente por el intelecto del compositor sobre el influjo emocional-semántico de los intervalos. Por supuesto que el “contenido de los intervalos” no está dado de una vez y para siempre en alguna fórmula semántica. Este contenido siempre está en una correlación y en un proceso de condicionamiento concreto-histórico. En este sentido no es menos lógico y exacto que el contenido de las palabras. La expresión de cada intervalo se concibe como ilimitada y constante, pero psico-realística e históricamente delimitada. Así mismo en la tonalidad, el contenido entonativo y la expresividad, con las cuales están condicionadas sus correlaciones interválicas mutuas, tampoco son semánticamente absolutas, sino comprendidas en el proceso histórico concreto.

Boris Asaf'ev insiste en que es necesario comprender que tanto el modo como el intervalo, son en esencia hechos expresivos de la música y no elementos morfo-estructurales. Así, al interior del modo mayor de la música contemporánea, siempre existen procesos de diferenciación e integración de los modos, que constantemente se reflejan en las obras. El fenómeno de la tono-sensibilización difunde la sensación del tono sensible a otros grados del modo, lo que conlleva a una más fina distinción auditiva en la similitud de los tonos, y la introducción en el modo mayor de cualquier tonalidad que parecía pertenecer antes a una lejana esfera. La transformación de la gamma cromática tonalmente neutral, como el glissando primitivo, en un modo de medios tonos de distintas partes, es la continuación natural de este proceso. El “tritono” adquiere un enorme significado al convertirse en un salto libre de la voz, es decir, si no una consonancia al menos un modo “estrecho” de

seis medios tonos. En el siglo XIX la sexta mayor como “consonancia” lleva hacia el renacimiento y la consolidación del hexacordo, ahora ya como modo. En sus diversas transformaciones melódicas y en su entonación de influjo emocionalmente fino, el hexacordo de la sexta mayor ha sido uno de los más populares intervalos, desde los primeros románticos hasta la fecha. Los melodistas del siglo XIX lo percibieron perfectamente, componiendo en diversos estilos melodías en base al hexacordo con medio tono hacia arriba o abajo. El hexacordo con el medio tono sobre la sexta mayor representa una de las más frecuentes apariciones del modo mixolidio.

Los así llamados modos medievales, que en esencia son la metamorfosis interna de los “tetracordes de tres estructuras” de los modos (dependiendo de la distribución de los medios tonos a su interior), nunca desaparecieron de la música europea. Y en relación con las tendencias hacia lo popular en los románticos, estos modos se combinaron con la diatónica de la música del pueblo que nuevamente revivieron, superando su claridad y carácter estricto, e incluso su severidad entonativa y sensibilidad exageradamente exaltada de dominante cromatizada. El proceso de formación del modo siempre se expresa en la alternación sucesiva, o en la combinación simultánea de sus intervalos. Del salto de la voz hacia el relleno de la línea y a contrario, del relleno al salto. Por sí mismo, el modo es una alternación continua de regularidades por grados (cuarta, tercera, tono, medio tono — dependiendo del sistema de entonación). Guiándose por el intelecto, el hombre produce el sonido, y la entonación oral y musical la encuentra en los límites de su tono vocal, manteniendo la voz en un determinado nivel. Este proceso de formación del discurso se dirige por la respiración, se dinamiza y matiza por los resonadores, y se regula por el ritmo de longitudes y acentos de tonos largos y cortos. El proceso tenso de la manifestación sonora — la tonocidad — es reflejado en una diversidad de modos como “modelos musicales” del proceso dado, que suman cada uno a su manera la ininterrupción, mientras que el glissando primitivo, o alguna imitación de su gamma modal neutral, sólo es espontánea y no reproduce semánticamente la base de la manifestación

sonora. La tonocidad es el mantenimiento de la voz sobre diferentes alturas. Por eso la ley fundamental de todo discurso melódico, es el relleno del salto por una serie ininterrumpida de tonos, es la aspiración natural del aparato sonoro humano de regresar desde la articulación o interrupción (sílabas, palabra, tono, intervalo), hacia la ininterrupción de la pronunciación sonora-vocal. Pero en la misma interrupción, en la alternación entonativa-semántica de diversas alturas sonoras, existen más o menos tonos estables de apoyo, hacia los cuales se ajustan apretados a estos, como hacia un centro, los sonidos deslizantes. Posiblemente estos surgen del salto más allá del límite normal de la entonación, ante un tono emocionalmente elevado. En la repetición seguida de uno u otro "brinco", éste se hace habitual y puede transformarse en un intervalo independiente, y entonces ya no se desliza hacia su tono de apoyo, sino atrae hacia sí el "medio tono" más cercano.

Para B. Asaf'ev, el sistema de los hexacordos no es de ninguna manera una invención escolástica de los teóricos. El hexacordo fue una de las etapas más largas en el camino de la entonación hacia la conquista de la octava europea como una unidad, y la superación de los tetracordes como base entonativa originaria. Y así, la vida del modo es una formación y transformación del punto de apoyo, que adhieren y atraen hacia éste los sonidos vecinos, y la formación de nuevos apoyos o puntos inestables. Por ejemplo en la evolución y transformación del medio tono en tono sensible, o la evolución del tritono. El tono sensible y el tritono son elementos especialmente contradictorios del modo. Son extremadamente inestables y provocan al oído una gran tensión y una especie de "disgregación", y al mismo tiempo éstos tienen su naturaleza propia, su cualidad especial al igual que las consonantes.

Si se toma como ejemplo las series de sonidos (escalas) de culturas más primitivas, como la mentada gamma pentatónica en sus diferentes etapas, se puede observar que no fue un sistema cerrado. En ésta también son importantes la distribución de los elementos como la tercera menor, el relleno de los saltos melódicos y de la pentatónica por medios tonos, es decir, suavizar la tercera con la nota superior, la cual para nada es una nota

sensible y no forma un intervalo independiente de cuarta, sino únicamente se adhiere a la tercera. La armonía europea desde el punto de vista modal-entonativo, es decir, como un hecho expresivo-semántico y no como un fenómeno acústico, es un sistema especial de resonadores de los tonos del modo. El hombre en su lucha por la existencia y en la transformación de la realidad por su trabajo, toma para sus necesidades aquello que está más cercano a su experiencia. Y es muy posible que al crear los instrumentos sonoros, se guiara por la experiencia propia de la entonación, reproduciendo en éstos el proceso mismo de respiración y el fenómeno de resonancia. El instrumento primitivo, con su zumbido ininterrumpido bajo la melodía, tenía en este “pedal de órgano” la imagen del ininterrumpido proceso de formación de la tensión vocal, que condiciona el proceso de entonación, es decir, la producción sonora sobre la base del estilo de altura sonora dado. A través de prolongadas series de transformaciones de este “bajo zumbante”, se forma el complejo sistema de resonadores del melos, es decir, de la armonía europea. No es casual que su poderoso desarrollo sólo fuese posible después de la comprensión del estilo del *bel canto*, un enorme acontecimiento en la evolución de la entonación europea. El *bel canto* aparece sobre una respiración expresiva, y con una cultura natural orgánica de resonadores. Es cuando el proceso del canto dejó de ser un “instrumento en el hombre”, literalmente como aislado del organismo como en la manera del canto oriental, y se convirtió en el canto-aliento, en el canto que expresa el sentimiento y el pensamiento inseparable de la personalidad. Este descubrimiento influyó en todos los tipos de instrumentalismo, y sobre todo perfeccionó el sistema de resonadores en los instrumentos de cuerda, con lo cual cantó el violín. En gran medida esto fue propiciado a través de la práctica del bajo general, es decir, del acompañamiento improvisado de acordes en el clavecín que cada vez más cultivó el melos homofónico. La homofonía no es otra cosa que la melodía con su complemento y fundamento acústico, una melodía con insistente bajo. Este proceso ya insertado en el desarrollo de la polifonía, creó la armonía clásica y romántica del “siglo de oro” del sinfonismo europeo.

La hipótesis de Boris Asaf'ev sobre la evolución de la armonía europea, como sistemas de resonadores-amplificadores de los tonos del modo, corresponde con los procesos de resonancia en el campo del arte vocal, hacia una mayor "humanización" del canto y consecuentemente, con el desarrollo en la construcción de instrumentos que históricamente es fácil de seguir en el proceso de surgimiento de los armónicos, por etapas y regularmente. A primera vista pareciera que no existe relación entre la refinada construcción de violines con sus resonantes tapas y costillas, con el desarrollo de la homofonía, de la melodía como superficie apoyada en la profundidad de los acordes, o de la melodía en la atmósfera de armónicos tímbricos. Pero estos fenómenos están condicionados por la misma aspiración de crear la música como reflejo de la humanidad intelectualizada.

En la vida de los modos, como reflejo del tono entonativo de la época, el papel expresivo de los intervalos es en extremo versátil. En esencia, la interacción de los intervalos y sus cualidades expresivas son un fino barómetro del significado social del modo, de su valor social-cognoscitivo. El modo que no se desarrolla, que permanece inmóvil, se convierte en una especie de fenómeno de castas. En las culturas primitivas sus intervalos de los cuales se construyen los cantos característicos, se convierten en fórmulas mágicas prohibidas para los no iniciados, o entonaciones especiales sagradas. En la antigua Grecia surgió todo un sistema ético sobre las particularidades de los modos, que llevó a lo más demostrativo sobre el ethos de los modos y consecuentemente de los intervalos.

La cristalización de la "interválica" modal es característica de los sistemas entonativos del culto, gracias a lo cual se dificulta y frena el desarrollo de sus riquezas melódicas en las condiciones de la cultura profana, lo que sucedió precisamente con el *zanmennyj rospev* en Rusia, y con todo el florecimiento del melos de los *raskol'nikov*.²⁶ En el coral protestante en Alemania esto no

²⁶ Sobre el *Znamennyj rospev* véase *infra*, cap. XII. El término *Raskol'niki*, se refiere a los miembros del *raskol*: escisión o cisma. Movimiento social-religioso en Rusia surgido en el siglo XVII y dirigido contra la iglesia oficial ortodoxa, que terminó con

sucedió, ya que su papel histórico fue más progresivo y moderno. El intervalo al perder su expresividad, sobre todo si éste constituye el núcleo de las entonaciones más populares, indica que la entonación ha degenerado, o se ha trivializado. Todo este tipo de fenómenos subrayan sobre el papel expresivo del intervalo como barómetro entonativo de la época y de su estilo. Estas observaciones se pueden comparar con la evolución del contenido de las palabras y frases del discurso en la entonación lingüística, en correlación con los cambios en la fonética y la morfología.

Como línea general de desarrollo en la evolución entonativa, se observa en la construcción de las formas musicales una tendencia a la ininterrupción de la sonoridad, que es el reflejo del tono intenso e incesante del discurso humano, como fundamento de su expresión emocional-semántica. Pero siempre esta tendencia está constantemente en conflicto con otra que va condicionada por el ritmo musical, no solamente con los procesos de la organización expresiva de la respiración, sino también con las entonaciones “mudas” del gesto, el paso, y el movimiento dancístico. La *marcha*, y su principal cambio de longitudes yámbicas o de troqueo en sus formulaciones más simples, jugaron un papel protagónico en este tipo de arquitectónica sonora, y en algunas entonaciones musicales de la poética, que en gran medida contribuyeron al surgimiento de la dictadura del compás con su primer tiempo fuerte. Toda la arquitectónica estructuro-visual y morfo-métrica de las formas musicales, en gran medida está condicionada por los “estímulos mudos” que introdujeron el golpe en el proceso de formación de la música de respiración entonativo-ininterrumpida, haciendo notar exactamente el paso medido o la alternación mecánica regular del paso dancístico. Es un conflicto orgánico entre la rítmica de las “entonaciones mudas” con la rítmica de la respiración expresiva. Este conflicto se revela evidentemente como rítmico-constructivo y entonativo-expresivo, de lucha entre las ritmo-fórmulas mecanizadas del

la formación de una serie de sectas como la *Staroobrjadčestvo*, que aspiraba a mantener las antiguas reglas eclesiásticas y una vida conservadora. Cfr. OŽEGOV, S.: «Raskol» *Slovar' russkogo jazyka*. op. cit.

movimiento con sus medidas, y el proceso de formación ritmo-melódico. Las diferencias son evidentes al oído y al ojo, entre la forma cíclica de la suite y la forma cíclica de la sinfonía, incluso al interior de la misma suite, entre la *allemande* y el *menuet*.

En la entonación de la forma, el *cantus firmus* y todas las formaciones monotemáticas por éste condicionadas, incluso hasta la interacción del sujeto y el contrasujeto en la fuga, se conciben como los ejes que conducen a la conciencia en la percepción de las longitudes del proceso de formación polifónico, y al mismo tiempo, las tesis semánticas captadas y fijadas exactamente por la memoria que condicionan la extensión del desarrollo. En la evolución entonativa son muy características las formas musicales de morfo-formación de variaciones, con sus transformaciones del tema cada vez en una cualidad entonativo-expresiva distinta, incluso hasta la posibilidad de descubrir en la continuidad histórico-estilística, el proceso de formación emocional-semántica del tema, o en el florecimiento entonativo-versátil la dinamización de su contenido emocional. En este sentido la riqueza de las variaciones es inagotable, pero no puede superar, por supuesto, a las posibilidades expresivas del proceso de formación expresivo-lógico de la sonata o de las formas sinfónicas.

La tonalidad desde el punto de vista entonativo es una transferencia del tono expresivo sonoro dado, es decir, la permanencia en las normas de una altura determinada a una nueva serie de alturas, más altas o más bajas, y más o menos intensa. Pero la modulación de una escala a otra es un proceso entonativo más complejo, ya que no solamente sucede el traslado de un tono a otra serie de alturas, sino a otra distribución de intervalos. El significado expresivo entonativo de la tonalidad, está relacionado estrechamente con su expresividad entonativo-tímbrica y "colorística". Esto se refleja sobre todo en la música impresionista característica de la cultura musical francesa, con su tradición del culto a la limpieza y claridad de la entonación musical. Todo lo que está escrito en las notas, debe ser escuchado íntegramente, ya que la música vive para el oído y no para el ojo, y es conocida por el intelecto a

través del oído. Los distintos grados de asimilación auditiva se determinan por la distinción en la cantidad de voces entonadas. Con la reafirmación del estilo homofónico armónico de cuatro voces, que se llegó a reconocer como la composición más normal, se condiciona la intensidad entonativa del movimiento musical y su claridad. Esta ventaja de la tetrafonía se explica con el agotamiento de la cantidad de armonías aparecidas en los sonidos adicionales, como resonadores de la melodía. La superación de la estática de los sonidos adicionales que acompañan a la melodía fundamental, y que al mismo tiempo son casi una voz melódica independiente, constituyen una de las cualidades entonativo-estilísticas fundamentales de la tetrafonía homofónica. Lograr la iniciativa propia de las voces internas, sin ahogar la melodía principal y si permitir "casualidades" entonativas, como duplicaciones o paralelismos que convierten a la tetrafonía en tres o dos voces, es lo que constituye la expresividad especial artística de la tetrafonía. Sobre esto se elaboraron en todos los manuales de armonía, las normas de la conducción de voces del estilo dado, pero interpretados casi siempre fuera de la naturaleza entonativa de la tetrafonía. En esencia, la homofonía con su tejido tetrafónico y su exacto sistema constructivo de periodos de piezas dancísticas, o melodías de couplet, determinaron las fórmulas entonativas que dividen y cierran el proceso de formación de los periodos, con su clara simetría y uniones tónico-dominantes como principal estímulo del movimiento, las así llamadas cadencias. Pero esto no significa que las cadencias no existieran antes de la formación del estilo homofónico tetrafónico, pero fue en éste que las cadencias adquirieron la regularidad constructivo-entonativa, la firmeza y la exactitud de las fórmulas generales. Éstas contienen en una manera concisa y lacónica los signos esenciales del modo y la tonalidad. La precisión entonativa en relación al contenido melódico y armónico, y a la construcción de las cadencias, constituyen uno de los signos más característicos de la actividad intelectual-estilística del compositor.

Boris Asaf'ev concluye su investigación sobre la entonación, con catorce puntos que resumen todo lo antes expuesto; sobre los modos; sobre la

cualidad expresiva de los intervalos; sobre la esencia entonativa de las formas musicales y sus elementos, cadencias, periodos; sobre la naturaleza entonativa de los instrumentos musicales y su utilidad natural; y sobre la interacción del estilo y la forma desde el punto de vista de la evolución entonativa. A continuación presentamos los catorce puntos resumidos.

1. La antigua y estrecha relación de la música con la poesía nos permite dividir al arte de la entonación, en el arte de la declaración o de la pronunciación, y la ritmo enunciación, ya que el tono se dirige por el ritmo y predominantemente se comprende por el oído, y no por los ritmos y modelos visuales del arte “mudo”. La pantomima y la danza como lenguaje del cuerpo, el lenguaje visual y de las manos, colindan con el arte figurativo “inmóvil” de la escultura, del “lenguaje petrificado” del cuerpo y de su movimiento, de la pintura y de la arquitectura.

2. El tono es la tensión, el esfuerzo, la necesidad de declarar el afecto, el estado emocional prolongado, indistintamente en el tono musical o en la palabra, y que ha evolucionado en íntima relación con la evolución del oído “social”.

3. La aparición del tono, la tonocidad, si es que no expresa un afecto aislado, un grito o una interjección, siempre es un proceso de formación, es decir, dado como una ininterrupción, un torrente, como tono de la voz cuyos límites se determina naturalmente por el volumen de la respiración y los momentos del suspiro. La ininterrupción se dirige por el ritmo y el timbre. El timbre nos permite distinguir libremente la voz de la madre, de la mujer amada, del bebé propio, etc., así como a la imagen emocional-tímbrica independiente del sentido de la palabra o de la frase pronunciada, pero semánticamente con un contenido en relación al tono de la sonoridad que puede ser de ira, de amor, de horror, etc. Boris Asaf'ev subraya que se trata del tono natural y de los matices inagotables del discurso humano, como relación sensible y fuera de toda teoría del *Affektenlehre*.²⁷

²⁷ *Affektenlehre*: Teoría de los afectos, expuesta por el organista alemán Johann Mattheson, en sus obras: *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713); y *Der vollkommene*

4. De nuestro discurso de eslabones-palabras (del lenguaje), y de nuestra “pronunciación” de los tonos musicales, suena y existe la ininterrupción de la tonocidad, el canto vocal del tono. Las palabras y los sonidos musicales aislado son una especie de “complejos entonativos”, de “coágulos”, de “bocetos” etc., En estos nudos se concentra el pensamiento que son parte del intelecto, de la conciencia; pero el tono vivo del lenguaje sonoro, la vida de los tonos y las palabras se derriten en la fluidez e ininterrupción emocional-vocal que se funde con la respiración, con el esfuerzo tonal, y con la tensión. La tensión de esta fluidez refleja la persistencia del pensamiento, ya que el pensamiento como actividad del intelecto, sólo parcialmente se expresa en la articulación intermitente de las palabras, y en su esencia éste es “melódico”, es el “melos” fluente y condicionado por una especie de “respiración mental” y por el ritmo, es la “entonación mental”.

5. Este es el fenómeno o el “estado de la tensión tonal” que condiciona el “discurso oral” y el musical, y que Asaf'ev llama *entonación*. En estrecha relación con el discurso “tonal” y “poético”, la entonación atravesó por un largo estado de construcción del oído humano y de la cultura de la audición. El ritmo silábico fue la firme soldadura. El aislamiento entre el “arte tonal” de la palabra (la poesía), y el “arte tonal” musicalmente elaborado de los sonidos, se determina por el surgimiento en la conciencia social de un nuevo fenómeno expresivo, en el cual el discurso oral ya no era necesario. Este fenómeno lo conocemos como el *intervalo*, que es un determinante emocional-semántico exacto de la cualidad de la entonación, y no un

Capellmeister (1739). La doctrina de los afectos y su doctrina hermana de la retórica musical de Mattheson, no fue una mera interpretación teórica de la crítica musical, sino su intención era ser una guía práctica para los compositores. La teoría versa sobre como las emociones pueden ser expresadas en la música de tal manera que se eleven correspondiendo con las emociones del oyente. La obra se basa en los escritos de Descartes sobre la naturaleza de las emociones en su obra *De passionibus animae* (1649), en donde se afirma que el alma recibe sus sentimientos a través de los espíritus animados, concepto aún relacionado con los “humores”. Cfr. MATTHESON, Johann; Hans Lenneberg: «Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I)» *Journal of Music Theory*, Vol. 2, № 1 (Apr., 1958) pp. 47-84; DESCARTES, R.: *De passionibus animae*. 1649. *Les Passions de l'âme*. Napoléon Chaix, ed. 1864. (trad. cast. *Tratado de las pasiones*. Barcelona, 1985)

medidor con el cual se borra su expresividad, que es como ahora lo entienden. El intervalo en primer lugar, separa en la “ininterrupción del tono” a las entonaciones más llamativas, condicionadas con la elevación y disminución del tono sonoro (de cuarta o quinta), y después poco a poco las rellena. Es el proceso de formación de las series de sonidos (gammas). Este proceso estaba aún muy lejos de la cualidad musical de la “ininterrupción de la tonicidad” que se formó en el Renacimiento con la melodía. La melodía aún no existía incluso en las primeras etapas de la polifonía europea. En estas etapas, que incluyen al *ars antiqua* y al *ars nova*, llegaron a la melodía a través de los procesos de evolución dancístico-entonativa de las danzas del pueblo y las “costumbres artesanales ciudadanas”, así como de todas las etapas *laudicas* en el culto y la declamación teatral y la recitación.

6. Distinguiéndose de la poesía como unión de sonidos, el intervalo no condujo inmediatamente hacia el aislamiento, hacia la “ininterrupción tonocidad-rítmica”. El proceso de aislamiento del intervalo en Europa se determinó en las condiciones de nuevas formaciones de lenguas, en el distanciamiento de la poesía y la música del latín, en el surgimiento de la rima, y en la música de los “modos”, “cadencias” etc. La cultura musical mediterránea hasta el fin de la primera “crisis entonativa” más o menos definida, es decir, hasta la creación del sistema “coral gregoriano”, era un arte sincrético de “ritmo-entonación”, en el cual la palabra y el tono se fundían en una unidad. Boris Asaf'ev considera que el desarrollo de los complejos sistemas músico-teóricos de Grecia antigua, al parecer, no se contradicen con el método de observación del arte entonativo de la tonorritmo-palabra, dividiéndose esta observación en dos planos: el metro-poético y el entonativo-sonoro. Es muy posible que el teatro trágico fuera el centro de las “crisis entonativas”, además de que el “ritmo tónico”, como el “ritmo de los acentos”, siendo uno de los estímulos de separación musical de la palabra-sonido del arte ritmo-entonativo, jugara un papel “explosivo” en este teatro. En todo caso, en el arte entonativo europeo ya después de la separación de la música y la poesía, la ópera, y después el Lied y el romance

hasta nuestros días, son la muestra de la capacidad de adaptación del arte ritmo-entonativo de la “palabra-sonido”.

7. La entonación se relaciona con todo lo que sucede en la música, en la morfo-formación, en la evolución de los elementos expresivos, estilísticos, etc. Está relacionada concretamente con el desarrollo de la conciencia social, con el proceso por el cual se denota el medio concreto a través del cual nuestro intelecto dirige a todo el material musical, haciendo de éste una expresión de contenido ideal en su aspecto emocional-semántico. Por otra parte en la esfera de la percepción, la entonación explica las causas de la capacidad o incapacidad de adaptación de las obras musicales. Explica el significado de la interpretación musical como una entonación, como la presentación de la música ante la conciencia social. La música no entonada, mecánicamente o mal interpretada sin corresponder con su idea, no existe como hecho social, y permanece sólo en la conciencia del compositor mientras éste viva, o en la partitura mientras nadie tropiece con ésta.

8. El fenómeno de la entonación relaciona en una unidad a la creación, la interpretación y la percepción musical. Un sólo proceso de formación cultural como actividad perceptiva de orden cognoscitivo, relacionado con la evolución del oído y con el desarrollo de la atención y la memoria auditiva, como en la correspondiente evolución de la visión humana, pero no paralela ni simultánea, sino correspondiente. El público a través de la percepción de las composiciones musicales, escucha lo necesario para éste en la etapa de la música dada, y no a la historia de la literatura musical. El público escucha la música como pensamiento, como sentimiento, y es una cuestión de predisposición y de gusto. Un alimento para su conciencia. Pero la obra musical no entra totalmente en la conciencia del público, es decir, en la conciencia social. Si acaso, la obra se percibe completamente en la conciencia de los profesionales y de ciertos melómanos, y el público separa al cambiante complejo de representaciones musicales, en los cuales se encuentran lo más diversos “fragmentos” de música, que en esencia constituyen el “diccionario musical entonativo oral”. Un diccionario entonativo y no un diccionario

de términos musicales abstractos. Cada persona entona un “reserva” de entonaciones musicales expresivas para él, vivas, concretas, formaciones sonoras que siempre se encuentra en el oído, e incluso hasta de intervalos característicos. Las entona en voz alta o en silencio para sí, en distintas maneras y grados, dependiendo de las capacidades de cada quien. En cada audición de una nueva obra musical, la comparación va por los “camino” ya conocidos. Mientras más subjetivo y agudo sea el “lenguaje” del compositor en relación a la entonación, más difícil y corta será la vida de su música. Pero mientras más fuerte se perciba el círculo de las entonaciones musicales más expresivas de la época, incluso intelectualmente hasta en las más complejas obras musicales, será sin duda mayor su capacidad de adaptación.

9. Desde el punto de vista de la evolución de la cultura en general, es claro que la música debió de perfeccionarse bajo la influencia de los procesos históricos en los cambios sociales. En estos cambios históricos suceden las crisis entonativas. En la lingüística hace mucho que se estudian los procesos de cambios entonativos del diccionario en relación con los cambios sociales. En la música esto apenas comienza. El hecho no está en las analogías, sino en las causas iniciales que provocan no solamente la renovación del diccionario entonativo, sino la más profunda reconstrucción del pensamiento sonoro, hasta el rechazo resuelto de las apenas conquistadas “cúspides de la refinada expresividad”, en beneficio del “lenguaje” sonoro simple, claro y realístico. Entonces las formas anteriores de expresión son declaradas invenciones formales, aunque continúen sonando interesantes para algunas capas de la sociedad, muriendo después poco a poco.

10. En la teoría de la entonación, Boris Asaf'ev analiza la historia de la música europea a la luz de las “crisis entonativas”. Es característico de este fenómeno, que en el proceso entonativo-orgánico de la crisis social de la época anterior, las entonaciones no cambian sino se reconsideran, se renuevan y pasan a una cualidad superior artística. Así fue en el surgimiento y desarrollo de la sonata hasta la revolución francesa, con el tempestuoso vuelo del sinfonismo beethoveniano, en el cual precisamente la más simple

semilla-síntesis del diccionario ritmo-entonativo renovado, constituyó el estímulo entonativo más vivo. Todo hecho de la historia de la música europea puede ser entonativamente analizado, en relación al crecimiento y a la crisis de la conciencia social. A través de la mente, la cultura y las aspiraciones del compositor, las entonaciones más populares de la época se convierten en un manantial vivo de la música de alto nivel intelectual. Esto demuestra que el progreso de las artes entonativas, no lo constituyen las invenciones subjetivo-innovadoras del material tonal. Bach, Mozart, Beethoven, Čajkovskij, trabajaron relativamente sobre un “modesto círculo de entonaciones expresivas básicas del medio circundante”, sin temer a un “cambio de moneda entonativa”. Pero su pensamiento y sus ideas se convierten en su firma artística, creando de lo comúnmente oído, una rica síntesis con nuevas posibilidades. La regularidad en el contenido del diccionario musical-entonativo, de manera estrecha se relaciona con la conciencia social de la época, y como tal actúa en las artes entonativas. La selección de estas entonaciones es despiadada, y sin la capacidad de adaptación, si en éstas no existe la semilla “ideo-entonativa”, entonces se perciben como algo formal.

«La acción de esta selección alcanza al genio, al intelectual que busca nuevos caminos, y al modesto cantante de líricos estados de ánimo. En la cúspide del maravilloso claroscuro del arte del madrigal, abruptamente se interrumpe y comienza el rápido ascenso de la ópera con todas sus convenciones. Pero la ópera trae la melodía homofónica y el estilo representativo que correspondía a la época, aunque el “diccionario” de este estilo fuese más burdo que del refinado madrigal. [...] En Francia fue al rededor de la “querelle des bouffons”, de la disputa entre Rousseau y Rameau, de las disputas entre piccinistas y gluckistas, que se agotaron en la lucha por un nuevo diccionario musical-entonativo, por una nueva sonoridad, ya que así dictaba el contenido de la época antes de la tormenta.» [p. 360]

11. En el campo de la evolución entonativa de la música instrumental existe una diferencia cualitativa. En las culturas musicales primitivas predomina la percusión, es decir, está muy desarrollado el campo de las

ritmo sonoridades acentuadas, que no son condicionadas ni por la respiración, ni por la exactitud interválica. Es claro que la percusión se relaciona con el “lenguaje” del movimiento corporal, con los acentos de los pies, con el juego y la danza, con el arte no entonativo. Pero la entonación está presente también en las percusiones. En primer lugar a través del timbre, y después de todo, a través del tono, del acento, de la tensión y de la “gravitación” del sonido. En los instrumentos de viento su condicionamiento por la respiración es evidente. La “tonación”, es decir, la tensión de la producción sonora y de la expresión (de la “pronunciación”), lleva hacia distintos grados de “gravitación” de los intervalos. La respiración y el ritmo dirigen la ininterrupción sonora y forman al “melodismo”. El timbre determina el tono emocional, la expresión. En el campo de los instrumentos de cuerda y arco, con su cultura entonativa de la “respiración del arco”, les permite la coexistencia de la “melódica vocal espiritual” y la “entonación de respiración casi ilimitada”, que conlleva al enriquecimiento del arte virtuoso. La cultura de los instrumentos de cuerdas punteadas tiene un gran papel en el acompañamiento de la entonación vocal, y como esfera independiente se distingue por una fina y expresiva interválica de unión de tonos, que es condicionada por el “lenguaje de las manos”. A través de este importante fenómeno de la cultura de los instrumentos de cuerda punteada, relacionado también con los instrumentos de tecla, la esfera acento-rítmica-percutida aspira constantemente hacia la ininterrupción melódica. Así, el “lenguaje de las manos” en el pianismo descubre la especial “cultura de la respiración”, y la melódica de los timbres con una indudable tensión expresiva en la unión de las “distancias”, es decir, de los intervalos como medición del grado de la “ininterrupción de la melodía”. El proceso de formación en el tono, en la tensión sonora, es propia de todos los instrumentos, pero en cada uno de estos es de una cualidad especial. El arte del pianismo es una de las culturas intelectuales superiores de la interpretación entonativo-tímbrica y exige, a pesar de la “limitación acústica” de la factura del instrumento, una finísima atención auditiva. La historia de construcción del piano descubre en sus

cambios la lucha de las aspiraciones entonativas. En su afán por la fluidez entonativa, el clavecín elabora una fina técnica de ornamentación. Pero este refinamiento se deja al olvido bajo la presión del estilo concertístico que respondía a una nueva expresividad. Finalmente el piano supera al clavecín con sus posibilidades melódicas.

12. Lo más esencial en la cultura del órgano es sin duda la fluidez melódica. Es por eso que de todos los instrumentos de viento, el órgano es el más entonativo. Siendo un instrumento de tecla se dirige después de todo, no por el ritmo de tono-acentos, sino por el ritmo de la extensión, de la longitud, por el ritmo silábico. Es clara su relación con el arte entonativo de la tono-palabra-sílaba, con el melos del coral gregoriano, y en general con la poética latina y sobre todo con la entonación del oratorio. La cultura oratoria romana no fue únicamente abstracto-retórica sino también emocionalmente entonativa. El oratorio tuvo influencia no sólo sobre la evangelización cristiana, sino también en todos los tipos y formas de recitación del culto, incluso posteriormente el coral de la cultura retórico-entonativa inevitablemente influyó en las formas organísticas. Y en su larga evolución de todas estas formas, incluso desde las *ricercare* y la apoteosis de la retórica organística que es la fuga, se descubre el contenido entonativo y los métodos entonativo-retóricos del dominio en la atención auditiva, presentes en la cultura del discurso oratorio con su exquisita maestría de defensa e interpretación de la tesis, inesperada para el oyente.

13. La evolución de las series de sonidos, de las escalas, son el resultado de una selección social realizada por el oído. Por eso es necesario tener en cuenta el esfuerzo del pensamiento humano de siglos, en la asimilación de las escalas por la conciencia masiva de la sociedad, que al parecer sería tan sólo un pequeño hecho acústico, y sin embargo sin su asimilación auditiva, y sin la profundización en la serie entonativa, sería únicamente un hecho teórico.

14. El estilo fuera de la entonación siempre se determina de manera limitada, ya sea como manera o como selección de complejos de medios de expresión. Su fundamento ideológico permanece fuera de la música o se

adhiera a ésta racionalmente. En el fenómeno de la entonación, y actuando a través de sus medios expresivos, surge la argumentación realista de las tendencias estilísticas en normas que se repiten y reafirman en la conciencia de los compositores. Gran parte de las excepciones o nuevas formaciones en la construcción, encuentran su solución en las influencias y exigencias del estilo, condicionadas por los cambios y sobresaltos entonativos. Sobre todo en las formas de la cadencia y en sus divergencias estilísticas en distintas épocas, se puede observar la presión mutua entre la forma y el estilo. También en la lucha de distintas “maneras”, ornamentos y cadencias del siglo XVIII, así como en todo tipo de formaciones improvisadas que se encuentran bajo el constante control de las entonaciones vivas. Las formas influenciadas por el estilo se revelan naturalmente sobre los distintos tipos de factores y elementos “cambiantes”, como los más expuestos a los estímulos de orden entonativo e improvisativo. Estos son los pasos, relaciones, traslados, partes suplementarias, etc. El rondo y las variaciones son las formas estilísticamente más cambiantes en comparación a la fuga, la sonata y la sinfonía. Pero la unidad entonativo-artística de la sinfonía más bien se basa en la unidad de tendencias estilísticas y en la unidad de las contradicciones, más que en la unidad de la forma. Además, las restantes “formas” que constituyen a la sinfonía como ciclo en el allegro sonata-sinfónico, son sumamente inestables, a pesar de toda su exactitud formal en la superficie y su admirable lógica de perfección.

«“La heroica” de Beethoven se basa en la unidad entonativo-estilística, pero es poco probable que sea una unidad por su forma. Ésta así se percibe bajo la acción del estilo. La novena sinfonía estilísticamente es contradictoria y por eso como forma en total se percibe más bien de la reverencia ante el genio que de la evidencia artística. El problema del final en la sinfonía permaneció irresuelto en relación a la forma, en comparación como fue resuelto el problema del allegro sinfónico, es decir, del primer movimiento de la sinfonía. Pero también en éste la forma oscila dependiendo de la aspiración entonativo-estilística, ya sea hacia la interpretación dramática, descriptiva o épico-narrativa del allegro sinfónico.» [p. 365]

CAPÍTULO XI

MOSCÚ. LOS ÚLTIMOS AÑOS Y LA ŽDANOVŠČINA

Moscú. 1943

El 8 de febrero de 1943, en graves condiciones de salud B. Asaf'ev y su familia son evacuados de Leningrad por *camino de la vida* hacia Moscú. Seis días después son recibidos en Moscú por el compositor R. M. Glier, quien los alojó por unos días en su apartamento. Al poco tiempo el comité para asuntos artísticos instala a la familia Asaf'ev en el cuarto piso del hotel *El Nacional*. Meses más tarde, B. Asaf'ev se muda a su nuevo apartamento que recibe del Teatro *Bol'soj*, ubicado tras el teatro en el callejón Šcepkinskij. Ese primer año en Moscú, Boris Vladimirovič Asaf'ev es nombrado miembro activo a la Academia de Ciencias de la URSS. Este fue el primer caso en el que un compositor y musicólogo era electo académico. También en ese mismo año, Boris Vladimirovič recibe el Premio Estatal *Stalin*, por su larga trayectoria y sus logros artísticos. El 21 de marzo de 1943, Asaf'ev escribe expresamente para la premiación, un artículo en el diario *El Trabajo*, titulado: *La Poderosa Fuerza*, sobre el papel del arte soviético en la guerra.

«En 1943 Boris Vladimirovič fue honrado con el Premio Estatal. La revista "Sovetskaja Muzyka" no se publicaba en los años de la guerra. La sustituyeron por una colección no periódica bajo el mismo título y folletos informativos, editados por el Comité Organizativo de la Unión de Compositores Soviéticos. Para uno de los folletos informativos (№ 3-4) se me pidió un artículo, haciendo un balance breve de las etapas fundamentales en la carrera creativa de Asaf'ev.»¹

Ese primer año en Moscú, B. Asaf'ev continúa con su trabajo de investigación

¹ BERNANDT, G.: «Slovo o Borise Vladimiroviče» en: [KRJUKOV, 1974] p. 253.

musicológica, y colabora en las principales instituciones musicales del país. Crea y dirige el gabinete científico del Conservatorio de Moscú, y la sección de música del Instituto de Historia de las Artes de la Academia de Ciencias de la URSS. Colabora en calidad de asesor artístico del Teatro *Bol'šoj* de Moscú, y de la Casa-museo *P. I. Čajkovskij* en Klin. Escribe para la Asociación de Relaciones Culturales con el extranjero de toda la Unión (VOKS). Dicta conferencias; mantiene una activa correspondencia y constantes encuentros con personalidades de la música y el teatro en Moscú, Leningrad y otras ciudades de la Unión Soviética.

El Conservatorio de Moscú

Desde 1940, B. Asaf'ev había sido invitado por I. Ryžkin a colaborar en el conservatorio de Moscú, a través de su contacto con el Instituto de Teatro y Música de Leningrad. I. Ryžkin, quien dirigía la cátedra de musicología del conservatorio en ese entonces, escribe años después...

«...sobre las negociaciones con Asaf'ev sobre su viaje a Moscú, para el encuentro y la asesoría con los pedagogos del conservatorio, en donde yo entonces dirigía una de las cátedras de musicología. Este "puesto" me permitió al comienzo del año académico 1940/41, comunicarle a Boris Vladimirovič sobre el deseo y la posibilidad de su visita al conservatorio de Moscú. En la carta del 24 de septiembre de 1940 él contestó: "Con gusto estoy listo a ayudar en lo que pueda a los queridos camaradas moscovitas musicólogos, y valoro toda su confianza" ...»²

En sus cartas, B. Asaf'ev ofrecía una infinidad de excusas que fueron retrasando su visita a Moscú, hasta que finalmente la invasión nazi comenzó, y su visita al Conservatorio de Moscú ya no se efectuó.

«Por distintas causas la visita de Asaf'ev al conservatorio de Moscú se posponía mes tras mes, hasta que no llegó el día 22 de junio de 1941. No se efectuó el viaje hasta esta fecha por el entusiasmo de Boris Vladimirovič en la

² RIŽKIN, I.: «Muzykal'naja žizn' kak process» en: [KRJUKOV, 1974] p. 57.

composición musical, y las preocupaciones de su plena realización escénica.»³ Después de la guerra y bajo nuevas condiciones, Boris Asaf'ev propone al Conservatorio la formación de un Gabinete de investigación de musicología científica. La realización del proyecto se llevó a cabo al inicio de 1944. El musicólogo V. Kisel'ev, quien participó en la *Comisión para el estudio de las fuentes y paleografía* del Gabinete, escribe en sus memorias:

«Inmediatamente después del traslado a Moscú, en Boris Vladimirovič surge la idea de formar en el conservatorio de Moscú un gabinete de investigación científica. Esta idea encontró un activo apoyo por parte del director del conservatorio V. J. Šebalín. El proyecto fue confirmado por el Comité de toda la Unión para la educación superior, y desde enero de 1944 el gabinete de investigación científica del conservatorio de Moscú comenzó a trabajar. Boris Vladimirovič lo dirigió hasta su muerte. La tarea del gabinete consistía en el estudio profundo de la cultura musical rusa, es decir, el estudio de la vida y obra de los compositores rusos, la historia de creación de las obras, las cuestiones de la interpretación, de la vida concertista rusa, de los problemas teóricos, de las cuestiones de estilo de la música soviética. Todo esto en distintos grados se reflejó en los trabajos del Gabinete.»⁴

Bajo la dirección de B. Asaf'ev se formaron 6 secciones. Cada una de éstas dedicada a un tema específico. B. Asaf'ev invitó a participar y dirigir estas secciones a los mejores especialistas en investigación musicológica. Entre ellos, dos de sus anteriores discípulos de Leningrad: R. Gruber y E. Gippius. La sección *Glinka y sus contemporáneos*, estaba dirigida por el mismo Asaf'ev. La sección *La música de Moscú*, dirigida por K. Kuznecov. La sección *La cultura musical soviética*, dirigida por R. I. Gruber. La sección *Terminología musical popular*, dirigida por E. V. Gippius. La *comisión músico-teórica*, dirigida por V. Beljaev. Y la *Comisión para el estudio de las fuentes y paleografía*, dirigida por V. Jakovlev. De los trabajos del Gabinete de investigación científica del conservatorio, surgen las obras de Boris Vladimirovič dedicadas a la vida y

³ *Ibid.*, p. 58.

⁴ KISEL'EV, V.: «Vstreči s B. V. Asaf'evym» en: [KRJUKOV, 1974] p. 237.

obra de M. Glinka. Además de la dirección del Gabinete de investigación científica, Boris Vladimirovič también participó en el conservatorio de Moscú como profesor y como miembro activo de su consejo artístico.

La Academia de Ciencias de la URSS

Como centro de estudios del arte y la musicología, el Instituto de Historia de las Artes de la Academia de Ciencias de la URSS comenzó a funcionar en 1944. Boris Vladimirovič fue uno de sus fundadores. Bajo su dirección se formó el sector de historia de la música del Instituto, que llegó a ser uno de los centros de musicología más importantes de la Unión Soviética. Desde su inicio se aceptó un amplio plan de trabajo en el campo de la historia y la teoría musical. Se propusieron una serie de temas de investigación y se prepararon las ediciones de varios libros. Entre éstos: *La herencia Musical*, relacionada con la cultura musical rusa, y en especial con la obra de Rimskij-Korsakov;⁵ la edición de la obra *Monumentos de la Cultura Musical Rusa*; y la serie de artículos titulada *Glinka y sus contemporáneos*. También se plantearon una serie de trabajos de investigación histórica y teórica: *Historia de la Cultura Musical Rusa de los siglos XVII — XVIII*; *Historia de la Ópera Rusa*; *La Música Clásica Eslava (ensayos)*; *La Evolución del lenguaje Musical (investigación teórico-estética)*; *El Clasicismo Musical Europeo y el Surgimiento del Romanticismo*; e *Historia de la Música Americana*.⁶

B. Asaf'ev realiza para el Instituto varios trabajos de investigación propios. En 1946 escribe la obra *El Oído de Glinka*,⁷ sobre el proceso creativo de M.

⁵ ASAF'EV, B.: *Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov. K 100-letiju so dnja roždenija*. Vestnik Akademii Nauk SSSR, 1944, № 6, pp. 4-10 (ahora en: [ASAF'EV, 1954b] pp. 229-234).

⁶ El plan de los trabajos se encuentra en: CGALI, f. 2456, op. 1, ed. 578, l. 17 i ob. Citado en: [ORLOVA, 1984b] p. 243.

⁷ Sólo se publicaron dos capítulos de la obra: Capítulo I «Intonacionnaja kul'tura Glinki: samovospitanie slucha, ego rost i pitanie» en: LIVANOVOJ, T., ed. *M. I. Glinka*. M. L., Muzgiz, 1950, pp. 41-93 (ahora en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 289-325). Capítulo II «S Glinkoj po Italii. Kratkij muzykal'nyj putevoditel'» en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 325-328). (v. *infra*, *Sobre M. Glinka*, nn. 66-71)

Glinka. Además propuso al Instituto una serie de trabajos de investigación sobre P. I. Čajkovskij, en colaboración conjunta con la Casa-museo del compositor en Klin. Y planeó una amplia investigación sobre la vida y obra de S. I. Taneev.⁸ Otra de las obras que se planteó Asaf'ev en estos años, fue la creación de un tercer libro sobre la forma musical dedicado al problema de las relaciones entonativas, y que desafortunadamente no alcanzo a escribir. En 1946, Boris Vladimirovič presenta en el Instituto de la Academia de Ciencias cuatro ponencias, dos de la cuales se publicaron ese mismo año: *Glinka y Odoevskij*;⁹ *De mis conversaciones con Glazunov (a diez años de su muerte)*;¹⁰ *Rameau y Russeau*;¹¹ *Mozart*. Además de su trabajo de investigación en el Instituto, B. Asaf'ev formó parte del consejo científico y fue miembro del colegio de redacción del Anuario de la Academia.¹²

El Teatro Bol'šoj



Desde su llegada a Moscú en 1943, Boris V. Asaf'ev fue invitado como asesor artístico al Teatro Bol'šoj de Moscú. Bajo su asesoría se montaron los espectáculos: *Evgenij Onegin* de Čajkovskij; *Sadko* de Korsakov; *La Fuerza Enemiga* de Serov; y *Boris Godunov* de Musorgskij, en la redacción de Rimskij-Korsakov. También en la versión de Korsakov se escenificó *El Príncipe Igor'* de Borodin. El joven director de escena del Teatro Bol'šoj de Moscú, Boris Pokrovskij, relata en sus

⁸ ASAF'EV, B.: « S. I. Taneev (K 30-letiju so dnja smerti)» en: *Muzyka. Chronika sovetskoj muzyki*. VOKS, № 6, 1945, pp. 1-6 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 280-288).

⁹ Ídem. «Iz dialogov o muzyke. Glinka — Odoevskij» *Sovetskaja Muzyka*, № 11, 1946, pp. 56-65.

¹⁰ Ídem. «Iz moich besed s Glazunovym (k 10-letniju so dnja smerti)» en: *Ežegodnik Instituta istorii iskusstvo*, t. II. M., izd-vo AN SSSR, 1946, pp. 241-247 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 208-225).

¹¹ Sin publicar. El artículo fue escrito el 19 de marzo de 1946. La obra pertenecía al plan temático *Pensamientos y Reflexiones*. Trabajos monográficos. Sección VI. *Cuatro diálogos dramáticos con prólogo*. (v. *supra*, cap. IX)

¹² Cfr. [ORLOVA, 1984b] pp. 239-244.

memorias sobre el trabajo de Boris Vladimirovič como asesor del teatro.

«S. A. Samosud me presentó con B. V. Asaf'ev. [...] Yo debía montar "Evgenij Onegin". Mi primera puesta en escena en el Teatro Bol'šoj. [...] B. V. Asaf'ev percibía la obra musical ampliamente, como un detalle de la vida que refleja su esencia. La música para él no estaba separada de la naturaleza, del carácter de la persona, del fenómeno de la vida social y personal, y la observaba como un concentrado de situaciones, de sucesos, de emociones concretas determinadas históricamente. "Anatomizando" a la música, él llegaba hasta su "alma" para después conocer su belleza, su belleza concreta, visual, táctil, cercana y necesaria a la persona. Él analizaba el "secreto" de la obra, para al final, mostrar la grandeza de la creación en su síntesis. En él nunca se borró el sentido de admiración ante lo bello, y la belleza en el arte la erigió a un rango superior, al rango de la vida.»¹³

B. Pokrovskij explica que es inocente aquel que intenta explicar la música con palabras, como cualquier otra obra de arte como la pintura o un espectáculo.

B. Asaf'ev encontró una manera muy convincente de explicarla basándose en la capacidad del ser humano para la imaginación. Por medio de la imaginación y bajo el influjo de la fuerza estética de la obra que analiza, la persona experimenta la emoción en su esencia. Esto provoca asociaciones visuales activas que nos atraen, y muestra las imágenes posibles de percepción de la música y con esto mismo, excita nuestra propia fantasía creativa que propicia nuestra imaginación artística.

«Ninguna vez percibí en mí, que los modelos provocados por Asaf'ev (Igor' Glebov), me empujaron a la creación activa. Finalmente comprendí que existe únicamente una manera "rentable" de escuchar la música. Activamente, independientemente y con iniciativa! Además, mi percepción visual o la acción del modelo musical no coincidía para nada con aquellas imágenes literarias y poéticas las cuales proponía Asaf'ev. Pero sin su "impulso", la puerta hacia el conocimiento autónomo de la obra musical se hubiera quedado cerrada para mí.»¹⁴

¹³ POKROVSKIJ, B.: «O čeloveke, kotorij byl nam očen' nužen» en: [KRJUKOV, 1974] pp. 10, 11, 16.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 16.

B. Asaf'ev escribió varios artículos y ensayos teóricos sobre los espectáculos del Teatro *Bol'šoj* y sobre el teatro mismo. El primero de estos artículos, titulado: *Fiesta del arte soviético. A la apertura del teatro Bol'šoj en Moscú*, se publicó en el diario *Pravda* el 27 de septiembre de 1943. Durante los ataques del ejército alemán Nazi a Moscú, el Teatro *Bol'šoj* sufrió daños. En un ataque aéreo cayó una bomba tras la cuadriga de caballos de bronce a través de la fachada, destruyendo el vestíbulo principal. La compañía de la ópera fue entonces evacuada a la ciudad Kujbišev.¹⁵ El 26 de septiembre de 1943 se realizó la reapertura del teatro, con la ópera *Ivan Susanin* de M. Glinka.

En mayo de 1945 Boris Asaf'ev escribe el artículo *Mijail Ivanovič Glinka*, editado como introducción al programa de mano del espectáculo *Ivan Susanin*. El 25 de mayo de ese mismo año se publica en el diario *Pravda*, otro artículo de B. Asaf'ev sobre el mismo espectáculo, titulado: *Ivan Susanin. Espectáculo en el Teatro Bol'šoj*.¹⁶ En relación con el espectáculo de *Boris Godunov* de Musorgskij, ese mismo mes Asaf'ev escribe un ensayo sobre la ópera titulado: *'Boris Godunov' de Musorgskij como espectáculo musical de Puškin (anotaciones)*.¹⁷ En este artículo se analiza sobre la palabra y la música, sobre la fuerza que las une y la curiosidad de los artistas y dramaturgos por la tragedia y las grandes personalidades. Entre estos se encuentra Shakespeare y Verdi; Puškin y Musorgskij. El *Boris Godunov* de Puškin y el *Boris Godunov* de Musorgskij. La obra comienza con tres exergos. Dos de ellos tomados de las cartas de M. Musorgskij escritas al príncipe Goleniščev-Kutuzov. En el segundo exergo, Musorgskij escribe:

«...El artista no puede huir del mundo externo, e incluso en las sombras de la creación subjetiva se reflejan las impresiones de este mundo. Solamente no mientas — di la verdad. Pero esta simpleza es difícil de levantar. La verdad

¹⁵ BOROME, J.: «The Bolshoi Theater and Opera» *Russian Review*, Vol. 24, № 1. (Jan., 1965), p. 59.

¹⁶ ASAF'EV, B.: «Ivan Susanin. Spektal' v Bol'šom teatre» en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 284-288.

¹⁷ *Ídem*. «"Boris Godunov" Musorgskogo kak muzykal'nyj spektakl' iz Puškina» en: [ASAF'EV, 1954b] pp. 100-159.

artística no soporta las formas preestablecidas; la vida es diversa y a veces caprichosa; engañosa, y únicamente creando el fenómeno vivo, o lo típico en su forma presente antes que cualquier artista...»¹⁸

En 1947 se edita un libro de colección de artículos sobre el Teatro *Bol'šoj*, titulado: *Bol'šoj Teatr SSSR*. Boris Asaf'ev colabora para esta colección con su artículo *El Teatro Bol'šoj*,¹⁹ publicado posteriormente en *Sovetskaja Muzyka*.

La Asociación de Relaciones Culturales de la Unión Soviética VOKS

La Asociación de Relaciones Culturales de toda la Unión VOKS, era la única organización oficial que durante la guerra mantuvo relaciones, más o menos regulares, con organizaciones culturales y artísticas en el extranjero. Día tras día la sección de música de la VOKS recibía pedidos de envío de obras de compositores soviéticos y materiales informativos, libros y revistas sobre la vida musical en la Unión Soviética. Este aumento inusitado en el interés del público de occidente hacia la cultura musical soviética, iniciado por la política de guerra de los aliados en contra de Alemania, propició el gran éxito de la Séptima Sinfonía de Šostakovič. La obra se estreno el 5 de marzo de 1942 en Kujbišev (ciudad en los Urales). El estreno estuvo bajo la dirección de S. Samosud y la orquesta del Teatro *Bol'šoj*, que se encontraba evacuada en Kujbišev tras los ataques al teatro. La prensa en Norteamérica publicaba la historia de la creación de la Séptima Sinfonía en el sitiado Leningrad, y las declaraciones de D. Šostakovič sobre el papel del arte en la guerra. El interés por estrenar la sinfonía de Šostakovič era enorme. El director Arturo Toscanini ganó la batalla por el estreno de la sinfonía, dirigiendo la obra en New York el 19 de julio de 1942. Le siguieron los directores: Sergej Kusevickij; Leopold Stokovskij; Dimitri Mitropulos; Artur Rodzinskij; John Ormandi; y el compositor mexicano Carlos Chávez.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 100.

¹⁹ *Ídem.* «Bol'šoj teatr» en: *Bol'šoj teatr SSSR*. M., 1947, pp. 29-108 (2ª ed. abreviada en: *Sovetskaja Muzyka*. № 5, 1951, pp. 21-26; 3ª ed. en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 161-181).

El 20 de julio de 1942 la revista *Time* publicó un artículo sobre D. Šostakovič y su séptima sinfonía, titulado: *Shostakovich & the Guns*. En la portada de la revista aparecía un dibujo de Šostakovič en casco de bombero, subtitulada: *Fireman Shostakovich. Amid bombs burning in Leningrad he heated the chords of victory*. En el artículo se aclaraba en una nota a pie de página que la sinfonía por primera vez fue interpretada fuera de Rusia, en el Royal Albert Hall de London el 29 de junio de 1942.

«This Sunday, a special NBC Symphony broadcast (4:15 to 6 p.m. E.W.T.) will give the Western Hemisphere its first chance to hear what Shostakovich's Marxist muse, now 25 years older, has to say in his Seventh Symphony,* his biggest, most ambitious orchestral work to date—the work that he wrote last year between tours of duty digging trenches in the outskirts of Leningrad and fire-watching on the roof of the Conservatory»²⁰

La sección de música de la Asociación de Relaciones Culturales de toda la Unión VOKS, estaba presidida por N. Mjaskovskij con tres suplentes. Estos eran S. Prokof'ev, D. Šostakovič, y A. Chačaturjan. B. Asaf'ev se incorporó al trabajo de la VOKS hasta 1943. G. Šneerson, director de la sección musical de la VOKS, relata sobre su primer encuentro en el hotel *El Nacional* con Boris Asaf'ev, al poco tiempo de haber llegado a Moscú:

«...inmediatamente después de abandonar el tema del bloqueo de Leningrad, en donde él por mucho tiempo estuvo aislado de las noticias de la vida musical del extranjero, con mucho interés quería saber más de lo que sucede hoy en Inglaterra y América, cual es el interés del público y las críticas sobre las obras de los compositores soviéticos. [...] Resultó que yo hablaba y Boris Vladimirovič escuchaba, y escuchaba con una atención inusual, interesado, captando de inmediato la esencia del asunto, de vez en cuando formulando preguntas. Le interesaba todo, los últimos años de Rachmaninov, las circunstancias de su muerte, su Tercera Sinfonía (acabábamos de recibir la partitura), las últimas obras de Stravinskij, la interpretación de las novedades

²⁰ EDITORIAL: «Shostakovich & the Guns» *Time. The weekly newsmagazine*. Vol. XL, № 3, July 20, 1942, p. 1. * The Symphony got its first hearing outside Russia in London on June 29, before 5,000 enthusiastic listeners at Royal Albert Hall.

de la música soviética en el extranjero. Recuerdo como insistentemente exigía que le contara sobre el estreno neoyorquino de la Séptima Sinfonía de Šostakovič, el cual con mucho detalle nos había descrito nuestro apoderado del VOKS en USA, Vladimir Ivanovič Bazykin.»²¹

Por el relato de G. Šneerson, era evidente que Boris Vladimirovič no sólo había estado aislado del mundo musical durante el bloqueo, sino al menos durante los últimos 15 años, desde su regreso en 1928 del festival de Salzburg. G. Šneerson prosigue:

«En la siguiente ocasión le traje una carta de V, I. Bazykin que contenía no sólo las circunstancias sobre la primera interpretación de la Séptima Sinfonía de Šostakovič en USA, sino la historia de la preparación de este evento, comenzando con el relato sobre como y por que caminos se hizo llegar una pequeña caja metálica con el microfilm de la partitura y las partes orquestales (de Moscú a New York rodeando las zonas militares peligrosas — a través de Irán, África, Latinoamérica).»²²

Este relato sobre la caja metálica con el microfilm de la partitura de la séptima sinfonía, había sido publicado en la misma revista *Time*.



«Last month a little tin box, no more than five inches around, arrived in the U.S. In it were 100 feet of microfilm—the photographed score of the Seventh Symphony. It had been carried by plane from Kuibyshev to Teheran, by auto from Teheran to Cairo, by plane from Cairo to New York.

Photographers went to work printing from the film. In ten days they reproduced four fat volumes, 252 pages in all, of orchestral score»²³

Desde los días del bloqueo, Boris Asaf'ev había colaborado con la VOKS, enviando artículos sobre los compositores soviéticos y su música. La colección de artículos *Retratos de compositores soviéticos*,²⁴ escrita entre el 20 y

²¹ ŠNEERSON, G.: «Asaf'ev v VOKSe» en: [KRJUKOV, 1974] pp. 288

²² *Ibid.*, p. 289.

²³ Editorial.: «Shostakovich & the Guns» op. cit., p. 1

²⁴ ASAF'EV, B.: *Portrety sovetskikh kompozitorov. Sbornik statej*. Sin publicar. Copia mecanografiada en el archivo personal de B. Asaf'ev en Moscú. Cfr. DMITRIEVOJ-MEJ, op. cit., p. 332, № 821.

el 31 de julio de 1942, fue la primera obra que Asaf'ev envía a la VOKS desde el sitio de Leningrad, en una copia mecanografiada. La colección incluía una introducción y quince artículos, titulados: *Compositor — el pueblo lo nombra; Mjaskovskij; Sergej Prokof'ev; Šostakovič; Šaporin; Šebalin; Rerato por contraste (Knipper-Kabalevskij); Chačaturjan; Paščenko; Michail Judin; Dzeržinskij; Gavril Popov; Vladimir Ščerbačev; La lírica de leningrad; y, Final (tema de dos mundos)*. Sólo cuatro de estos artículos fueron publicados (v. *supra*, cap. IX, p. 582).

En 1943 ya en Moscú, Boris Vladimirovič escribe para la VOKS su artículo titulado *Rachmaninov*,²⁵ publicado en inglés en el № 5-6 del *VOKS Bulletin*, y reeditado en 1954 en sus *Obras escogidas*. Posteriormente se publicó en el *VOKS Bulletin*, la traducción al inglés de su artículo: *Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov. Al centenario de su nacimiento*,²⁶ originalmente escrito para el boletín de la Academia de Ciencias en 1944.

La música de mi patria

En 1946, B. Asaf'ev realiza una nueva versión para la VOKS de su obra escrita en 1944, titulada: *La música de mi patria*.²⁷ La obra estaba dedicada al análisis de la música y los compositores rusos, desde distintos aspectos históricos y temáticos. El canto bizantino y la polifonía rusa; la naturaleza en la música rusa; música para niños y sobre los niños; la música rusa sobre temas rusos y otras culturas, Italia, España, el oriente, etc. La obra consta de siete capítulos, cada uno dedicado a un tema específico: I. *Recomendaciones*; II. *Canciones*; III. *Naturaleza*; IV. *Sobre la infancia y los niños*; V. *El pueblo ruso y la gente rusa*; VI. *Sobre otros países y gentes*; VII. *No un final sino un prólogo*.

²⁵ ASAF'EV, B.: «Rachmaninov» *VOKS Bulletin*. № 5-6, 1943, pp. 55-59 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 309-311)

²⁶ *Ídem*. «N. A. Rimsky-Korsakov. To the centenary of his birthday» *VOKS Bulletin*. № 6, 1944, pp. 40-42 (v. *supra*, n. 5)

²⁷ Sin publicar. El manuscrito se encuentra en: G C M M K—Museo Estatal Central de la Cultura Musical M. I. Glinka, en Moscú. La variante mecanografiada de 1946 para la VOKS, se conserva en el archivo personal de B. Asaf'ev en Moscú. Cfr. DMITRIEVOJ-MEJ, op. cit., p. 337, № 873.

Cada uno de los capítulos (con excepción del séptimo) fue publicado por separado en *Sovetskaja Muzyka*. Posteriormente el segundo y tercer capítulo en la edición de *Artículos Selectos* de 1952, y del segundo al sexto en la edición de *Obras Escogidas* de la Academia de Ciencias en 1955, bajo el título: *La gran tradición de la música rusa. Del libro "La música de mi patria"*.²⁸

El primer capítulo, *Recomendaciones*²⁹ (*Napustvie*: palabras que se pronuncian para el camino de viaje) está dedicado a la música antigua rusa (Kiev-Moscú-Novgorod). Al llamado *Znamennyj rospev*, que se podría traducir como el canto de los signos (o de las banderas). Cantos bizantinos escritos en neumas que servía más como una ayuda nemotécnica que como un indicador preciso de las notas. El capítulo también trata sobre la polifonía rusa de los siglos XVI-XVII, y sobre el estilo barroco ruso del siglo XVIII, hasta antes de la revolución francesa, en la obra de Bortnjanskij, Berezovskij, y Kozlovskij, además de la primera mitad del siglo XIX, en la obra de Verstovskij y Glinka.

El segundo capítulo, *Canciones*, publicado posteriormente bajo el título: *Sobre la canción rusa*,³⁰ trata sobre la canción popular rusa y el carácter nacional del melos en la música de M. Glinka, fundamentalmente en su ópera *Ivan Susanin*, y de la música de A. Borodin, en *El Príncipe Igor'*.

El tercer capítulo, *Naturaleza*, publicado posteriormente bajo el título: *Sobre la naturaleza y la música rusa*,³¹ Boris Vladimirovič escribe sobre el tema de la naturaleza en la obra de los compositores rusos de la segunda mitad del siglo XIX. Sobre la obra *Žavoronok* (Alondra) y *Una noche en Madrid* de M. Glinka; sobre la obra teatral del dramaturgo Ostrovskij *Sneguročka* (Blanca nieves) en las óperas homónimas de Čajkovskij y Rimskij-Korsakov. El tema de la naturaleza, Asaf'ev la asocia prácticamente a todas las óperas de Korsakov y

²⁸ ASAF'EV, B.: «Velikie tradicii russkoj muzyki. Iz knigi "Muzyka moej Rodiny"» en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 69-143.

²⁹ *Ídem.* «Napustvie» en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 69-75.

³⁰ *Ídem.* «O russkoj pesennosti» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1948, pp. 22-30 (ahora en: [ASAF'EV, 1952c] pp. 13-40; y en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 75-84

³¹ *Ídem.* «O russkoj prirode i russkoj muzyke» *Sovetskaja Muzyka*, № 5, 1948, pp. 29-39 (ahora en: [ASAF'EV, 1952c] pp. 41-60; y en: [ASAF'EV, 1955a] 84-97)

a su poema sinfónico *Šecherezada*. Sobre la obra de P. Čajkovskij, Boris Vladimirovič analiza el tema de la naturaleza en su ciclo de piezas para piano *Las Estaciones* (los 12 meses); su primera sinfonía titulada *Sueños de invierno*; su poema sinfónico *Burja* (La tormenta) sobre tema de Shakespeare; y los ballet *Ščelkuncik* (El Cascanueces) y *Lebedinoe ozera* (El lago de los cisnes). De A. Ljadov, Asaf'ev escribe sobre el poema sinfónico *El lago encantado*. Y sobre el tema de la "noche" en la obra de M. Musorgskij, N. Rimskij-Korsakov, M. Glinka, y A. Borodin.

El cuarto capítulo, *Sobre la infancia y los niños*, publicado bajo el título: *La música rusa sobre los niños y para los niños*,³² Boris Vladimirovič trata sobre las entonaciones populares en las canciones y los juegos infantiles. Se realiza un análisis sobre el tema de las entonaciones infantiles, y sobre la infancia en las *Piezas infantiles* para piano de A. Ljadov; en los *Siete cuadros característicos de la vida infantil* (*Detskaja*) de M. Musorgskij; y en el *Álbum infantil* y las *16 piezas para niños* de P. I. Čajkovskij. Asaf'ev escribe:

«"Detskaja" de Musorgskij, en esencia es una música sobre niños para adultos, para que se escuchen en el alma infantil, en el despertar de la sensatez y la comprensibilidad de los chicos. En cambio el "Álbum infantil" de Čajkovskij tiene completamente otra dirección — de los adultos para los niños, pero con consejos que a él mismo en su infancia le fueron interesantes, que lo entretuvieron.»³³

La imagen materna, afirma Asaf'ev, está presente en la *16 piezas para niños* de Čajkovskij, pero en el desarrollo de la idea sobre la infancia, que es revelado lacónicamente en el *Álbum infantil*, encuentra su verdadero lugar en un nuevo y profundo desarrollo sinfónico. En la genial sinfonía de la infancia y la mente infantil de los juegos, que es la música del ballet *Ščelkuncik* (El Cascanueces) de 1891-92. Boris Vladimirovic realiza en este capítulo un amplio análisis entonativo de todo este ballet.

³² *Ídem.* «Russkaja muzyka o detjach i dlja detej» *Sovetskaja Muzyka*, № 6, 1948, pp. 22-32 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 97-109).

³³ *Ibíd.*, p. 103.

El quinto capítulo *El pueblo ruso y la gente rusa*,³⁴ Asaf'ev trata sobre la monumentalidad y la amplia respiración del canto popular, y la melodía rusa en la ópera. Boris Asaf'ev compara las monumentales escenas de la ópera rusa con las composiciones de los frescos renacentistas, en los que el pueblo representado por el ensamble coral, es el personaje principal de la acción. En las escenas-frescos, la voluntad de la acción pertenece al pueblo. Como ejemplo, Asaf'ev cita las óperas: *Ivan Susanin* de Glinka; *Sadko y Pskovitjanka* de Rimskij-Korsakov; *Boris Godunov* y *Chovanščina* de Musorgskij; y *El Príncipe Igor'* de Borodin. Todas estas obras son monumentales frescos musicales de la historia del pueblo ruso, que llevan a un primer plano las entonaciones del canto del pueblo, y que son el reflejo de la personalidad colectiva.

El sexto capítulo, *Sobre otros países y gentes*,³⁵ Boris Asaf'ev trata sobre las culturas que influyeron, y sobre las que escribieron los compositores rusos. En primer término sobre los compositores que captaron el espíritu español en sus composiciones. El capítulo comienza con la cita de un fragmento de la carta del 29 de mayo de 1845, que escribiera M. Glinka a su madre desde Pamplona, España. Carta que describe sobre las primeras impresiones de la naturaleza tras los pirineos en su viaje a España e Italia, de 1844 a 1851.

«Y la naturaleza, y el viaje a través de las montañas, y finalmente el contacto directo con la música y la danza nacional española — he aquí de donde surge muy pronto la primera de las fantasías españolas y las overturas de Glinka: “Aragonskaja Jota”. Que hasta la fecha es un testigo vivo, un documento de este admirable viaje artístico. Glinka acuñó meditada y detalladamente en su conciencia artística, el gran arte de España. Pero notando que en la música española de aquel entonces se encontraba en la superficie una deformada capa italianizante, inmediatamente se puso a buscar, encontrando en su fondo la capa popular viva de la entonación del pueblo. Esta búsqueda de las fuentes

³⁴ *Ídem*. «Russkij narod, russkie ljudi» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1949, pp. 59-70 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 109-122.

³⁵ *Ídem*. «O čužich stranach i ljudjach» *Sovetskaja Muzyka*, № 12, 1953, pp. 39-46. (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 122-143.

musicales, Glinka las unió con su asimilación profunda del lenguaje español.»³⁶

Boris Vladimirovič afirma que para Glinka, es absolutamente claro lo que para muchos es ahora algo poco comprensible: «que la música comienza como el lenguaje, con la entonación viva».³⁷

Más adelante Boris Vladimirovič continúa con las citas de las cartas de M. Glinka sobre España, dirigidas a su madre. M. Glinka escribe:

«"Por las noches nos visitaban los vecinos, las vecinas y algunos conocidos, cantábamos, danzábamos y nos divertíamos. Entre los conocidos se encontraba el hijo de un comerciante aduanero de nombre Felix Castilla, quien vivamente tocaba la guitarra y sobre todo la jota aragonesa, la cual con sus variaciones la memoricé y después en Madrid, en septiembre u octubre de ese año, hice de ellas una pieza bajo el nombre de *Cappriccio brillante*, el cual posteriormente por consejo del príncipe Odoevskij, la nombré *overtura española*"*»³⁸

En 1851 M. Glinka, de camino a Rusia ya en Varsovia, termina su segunda *overtura Una noche de verano en Madrid*, tomada de su popurrí de cuatro melodías españolas titulado *Recuerdos de Castilla*. Esta *overtura* es un intento por expresar en forma sinfónica las entonaciones populares. *Una noche de verano en Madrid*, es de los primeros anticipos impresionistas (por supuesto no de la escuela impresionista afirma Asaf'ev), en donde maravillosamente sopla el aire del espacio musical y la atmósfera sonora. En las cartas españolas Glinka describe a la naturaleza Ibérica, a la España viva. A Granada, al paisaje Andaluz y a la Sierra Nevada. Glinka escribe a su madre:

«"La gente sencilla vienen a cantarme, a tocar la guitarra y a bailar, y continúo

³⁶ *Ibíd.*, p. 123.

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ *Ibíd.*, p. 124. [Cita de la carta de M. Glinka del año de 1845. GLINKA, M.: *Literaturnoe nasledie*. t. I, Leningrad., 1953, pp. 248. (N. del E. V. Vasina-Grossman)]

* Año de 1845. Glinka escribe sobre su estancia en Valladolid, de donde realizó algunas excursiones (a Segovia) y efectivamente en septiembre se pone en camino hacia Madrid. El manuscrito de "Aragonskaja jota" — de este primer resumen del viaje español de Glinka — tiene la fecha: (Madrid, 24 Setembre, 1845). [N. de B. Asaf'ev] (La fecha entre paréntesis se cita textual. A. G.)

escribiendo melodías las cuales me impresionan por su originalidad.” (Madrid, 7/19 de noviembre de 1845) [...] “Además del estudio de las piezas populares, también estudio las danzas del lugar, porque unas y otras son necesarias para el estudio completo de la música española popular” (Granada, enero de 1846) [...] “Detalladamente me ocupé del estudio de la música española. Aquí más que ninguna otra ciudad de España, cantan y bailan. El canto y la danza predominante en Granada es el *fandango*. Comienzan las guitarras, después casi [cada uno] de los presentes por orden cantan su cuplé, y en este momento una o dos parejas bailan con castañuelas. Esta música y danza es tan original que hasta la fecha no puedo aún anotar completamente el canto, ya que cada quien canta a su manera...” (Granada, enero de 1845) Glinka añade: “...aquí la música y la danza son inseparables.”»³⁹

A continuación Boris Vladimirovič pasa a la obra musical sobre España de Nikolaj A. Rimskij-Korsakov. El *Capriccio español* de 1887, en el que se refleja las descripciones en las cartas de Glinka sobre España y sobre todo en el *fandango* de Granada y de las danzas en Sevilla. En palabras mismas del autor (Korsakov. Crónica de mi vida) que Asaf'ev cita, el compositor describe al *Capriccio español* como una brillante obra orquestal. Con cambios tímbricos y selección de dibujos melódicos y figuraciones que corresponden a cada tipo de instrumento. Virtuosas cadencias *solo* y percusiones rítmicas que constituyen la esencia de la obra, es decir, su orquestación. Otra de las obras de tema español analizadas en este capítulo, es la ópera *El convidado de piedra* de Dargomyžskij. Tema tomado de *El burlador de Sevilla* con el subtítulo, *Convidado de piedra* de Tirso de Molina (1630), en la versión de A. S. Puškin. *Kamennyj gost'* (1830).⁴⁰

En la segunda parte del capítulo, Boris Vladimirovič caracteriza al tema de Italia en la obra de Glinka, Čajkovskij, Rimskij-Korsakov, Rachmaninov, y C. Kjuj. Finalmente B. Asaf'ev analiza la música de los compositores ruso sobre temas orientales. El oriente con sus imágenes y entonaciones en la obra de

³⁹ *Ibid.*, p. 125. (Glinka, M.: *Literaturnoe nasledie*. op. cit., t. II, pp. 340-341) [N. del E.]

⁴⁰ Cfr. PUŠKIN, A.: «Kamennyj gost'» en: [PUŠKIN, 1978b] pp. 264-291.

Glinka, Čajkovskij, Serov, Rubinstein, Balakirev, Rimskij-Korsakov, Borodin, Musorgskij, Spendiarov, Rachmaninov, Arenskij, Chačaturjan, Glazunov, y los compositores soviéticos.

Sobre Čajkovskij

En 1943 Boris V. Asaf'ev fue invitado a participar como asesor de la *Casa-museo de P. I. Čajkovskij*, situado en la casa de campo de Čajkovskij en Klin, cercano a Moscú. Boris Vadimirovič trabajó en la organización del archivo personal de Čajkovskij. Varios de los trabajos de investigación realizados en el museo fueron propuestos y dirigidos por Boris Vladimirovič. Entre estos, el proyecto de un diccionario enciclopédico sobre Čajkovskij, titulado: *El Libro sobre Čajkovskij*, realizado entre 1946-48.



El diccionario consistía de dos tomos. El primero debería de incluir la caracterización del aspecto creativo del compositor, su herencia musical y su trabajo literario publicista. El segundo tomo, trataría sobre las relaciones del compositor con distintas organizaciones e instituciones, así como también un testimonio de los manuscritos, una bibliografía, una notografía, y un cronograma de las interpretaciones de las obras más importantes del autor. El plan definitivo del primer tomo fue completado el 19 de marzo de 1948. Citamos el plan del proyecto:

EL LIBRO SOBRE ČAJKOVSKIJ⁴¹

Primer tomo

I Parte. El aspecto creativo 1. El estilo musical 2. La técnica del lenguaje de composición 3. Bocetos creativos: Compositor; Pedagogo; Crítico y publicista; Director y activista social en la música; Čajkovskij lector.

II Parte. La Herencia musical. Óperas; Ballets; Música para obras teatrales; Sinfonías; Suites; Géneros programo-sinfónicos y otros; Género concertístico; Ensamble de cámara instrumental; Obras instrumentales solo;

⁴¹ «*Kniga o Čajkovskom. Plan pervogo toma 19 marta 1948. Archiv Doma-muzeja P. I. Čajkovskogo v Klinu, fond DM, opis' II, № 440.*» Publicado en: ORLOVA, E.: «Iz pamjatnyh dnej i besed» en: [KRJUKOV, 1974] pp. 271-273.

Romances; Ensamblés vocales (duetos, trío, cuartetos); Oratorios; Cantatas; Himnos; Composiciones sacras.

III Parte. Herencia literaria. Trabajos músico-críticos. Libretos y textos de obras vocales. Manuales de estudio y traducciones. Redacción de trabajos literarios, obras literarias.

Boris Vladimirovič no alcanzó a terminar el proyecto. El material sobre la historia de creación de las obras de Čajkovskij se editó hasta 1954, bajo la dirección de V. V. Protopopov y N. V. Tumanina, titulado: *La Herencia Musical de Čajkovskij*.⁴²

Otro de los proyectos paralelo a la enciclopedia sobre Čajkovskij, fue la edición de la biografía de P. I. Čajkovskij, escrita por su hermano Modest I. Čajkovskij, con un nuevo tomo anexo dedicado a la interpretación de las obras del compositor después de su muerte, y algunos hechos biográficos descritos en cartas de Petr Il'ič, descubiertas después de la muerte de su hermano Modest. Este proyecto, Asaf'ev tampoco alcanzó a realizarlo.⁴³

La vida y obra de P. I. Čajkovskij fue una de las constantes en los escritos de B. Asaf'ev. Desde sus obras de los años veinte como: *Estudios sinfónicos; La obra instrumental de P. I. Čajkovskij; y Petr Il'ič Čajkovskij. Su vida y obra* (v. *supra*, cap. 1). Hasta los escritos de los años treinta sobre Čajkovskij y su música: *La Lírica de "La Dama de Picas"; La creación de P. I. Čajkovskij (1840-1893); Un gran músico; Čajkovskij; y En Memoria de Petr Il'ič Čajkovskij. 1840-1940* (v. *supra*, cap. IX).

En la década de los cuarenta, Boris Vladimirovič sigue escribiendo sobre la obra de Čajkovskij, revelando su método creativo psico-dramático y su capacidad para plasmar la vida en su continuidad, en sus contrastes y contradicciones, a través de los cuales reafirma su ideal humanista y su relación ética hacia la vida y la persona. En su obra, Boris Vladimirovič compara y contrapone el método dialéctico de la dramaturgia creativa del sinfonismo en Beethoven y Čajkovskij. Ya en el primero de los trabajos sobre

⁴² PROTOPOPOV, V., ed. *Muzykal'noe nasledie Čajkovskogo. Iz istorii ego proizvedenij*. M. AN SSSR, 1954.

⁴³ Cfr. ORLOVA, E.: «Iz pamjatnyh dnei i besed» op. cit., pp. 271-275.

Čajkovskij de los años cuarenta, escrito bajo las terribles condiciones del bloqueo de Leningrad, B. Asaf'ev realiza un análisis entonativo general en su obra, *Evgenij Onegin. Escenas Líricas de P. I. Čajkovskij*. En ésta, Asaf'ev caracteriza el proceso de formación de la ópera *Evgenij Onegin*, como un claro ejemplo de la dramaturgia musical, que surge de las secuencias musicales como sistema de asociaciones entonativas, o de señalizaciones sonoras psico-realistas. (v. *supra*, cap. IX). En *La música de mi patria*, B. Asaf'ev analiza la obra de Čajkovskij desde distintos ángulos y bajo distintas enfoques temáticos. La naturaleza, la infancia, las imágenes, y las entonaciones de España, Italia, y del Oriente.

En 1943 se cumplían los 50 años de la muerte de P. I. Čajkovskij. Para el aniversario se realizaron en Moscú, bajo las precarias condiciones de la guerra, una serie de actos conmemorativos en los que Boris Vladimirovič participó escribiendo una serie de artículos. Éstos fueron escritos bajo un clima de elevado sentimiento patriótico, en donde Čajkovskij es representado como el compositor ruso universal, que se eleva por encima de la barbarie alemana Nazi. Los artículos son de carácter biográfico y propagandístico de la cultura rusa. El primer artículo de esta serie se publicó en el diario *Pravda*, el 15 de noviembre de 1943, bajo el titulado: *Čajkovskij (al 50 aniversario de su muerte)*.⁴⁴ El segundo artículo, prácticamente con el mismo título, *P. I. Čajkovskij. Al 50 aniversario de su muerte*,⁴⁵ se publicó en el № 17-18 de la revista *Krasnoflotec*. Éste mismo se publicó nuevamente como: *Homenaje a Čajkovskij*,⁴⁶ en la revista *Slavjane*.

En noviembre de 1943, se realiza una ceremonia de aniversario en la *Casa-museo de P. I. Čajkovskij* en Klin, dedicada al jubileo de los 50 años. Para esta ceremonia, Boris Vladimirovič escribe el discurso de inauguración, titulado:

⁴⁴ ASAF'EV, B.: «Čajkovskij (k 50-letiju so dnja smerti)» *Pravda*, del 15, xi, 1943 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 21-23).

⁴⁵ *Ídem*. «P. I. Čajkovskij. k 50-letiju so dnja smerti» *Krasnoflotec*, № 17-18, 1943, pp. 52-53 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 26-30).

⁴⁶ *Ídem*. «Pamjati Čajkovskogo» *Slavjane*. № 2, 1943, p. 40 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 26-30).

Carta a la Casa-museo de P. I. Čajkovskij. Publicado posteriormente en 1954 bajo el título *Un gran compositor ruso*.⁴⁷

Posteriormente, para las sesiones de los trabajos de investigación en la *Casa-museo de P. I. Čajkovskij*, Boris Asaf'ev escribe dos informes. El primero fue escrito en diciembre de 1943, titulado: *Predestinación de la forma en Čajkovskij*. El segundo fue presentado el 21 de noviembre de 1944 bajo el título: *Sobre la interpretación de los ballets de Čajkovskij*. Ambos informes no se publicaron.⁴⁸ Por último, Asaf'ev escribe un artículo más dedicado al 50 aniversario, bajo el título: *Compositor y dramaturgo Petr Il'ič Čajkovskij*,⁴⁹ publicado por la Sociedad de Teatro Soviética VTO, en 1944.

Predestinación de la forma en Čajkovskij

Además de los artículos dedicados al cincuentenario de la muerte de P. I. Čajkovskij, Boris Vladimirovič escribe tres artículos más, de carácter teórico y de análisis musical sobre la obra del compositor. En 1945 Asaf'ev escribe, *Sobre la orientación de la forma en Čajkovskij*,⁵⁰ que fue una variante de su informe *Predestinación de la forma en Čajkovskij*, presentado en la *Casa-museo de P. I. Čajkovskij*, en diciembre de 1943.

El artículo trata sobre el pensamiento musical de Čajkovskij, y su especial tendencia de la forma musical en sus estrechas relaciones con la percepción, es decir, en la relación directa de su música con el público. Esta relación, según Asaf'ev, no es posible explicarla sólo desde la perspectiva del talento y la maestría en la formación de la música. Asaf'ev escribe:

⁴⁷ ASAF'EV, B.: «Velikij ruskij compositor» en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 17-20.

⁴⁸ Se conserva copia mecanografiada de ambos informes en la *Casa-museo de P. I. Čajkovskij* en Klin. Cfr. DMITRIEVOJ-MEJ, op. cit., pp. 335, 337, № 852, y № 876.

⁴⁹ Ídem. «Kompozitor dramaturg Petr Il'ič Čajkovskij» en: *Teatr. M.*, VTO, 1944, sb. 1.

⁵⁰ Ídem. *Prednaznačenie formy u Čajkovskogo*. [Publicado bajo el título] «O napravlenosti formy u Čajkovskogo» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1945, pp. 5-9; 2a ed. en: [ASAF'EV, 1952b] pp. 41-50; 3a ed. en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 64-70, con comentarios de V. Protopopov. p. 36.

«El talento es el talento de saber construir con conocimiento. Pero esto no es todo, ya que es necesario relacionar estas cualidades con la comprensión de las leyes de la percepción humana, esto significa, con el conocimiento de otro orden, y no con la lógica autosuficiente de las construcciones musicales. La sintaxis de la música como “discurso (en intervalos exactos)” es impensable fuera de las particularidades de la entonación viva y del saber relacionarse y ser sociable.»⁵¹

Boris Vladimirovič afirma que si bien es cierto que la música ha salido ya del periodo de su infancia, y que la composición no puede sólo basarse en el instinto, sino en una dirección conciente de la razón, también es cierto que Sócrates no se avergonzaba de la expresividad de las normas y formas de la relación verbal.

«La música como arte (en su origen y esencia) entonativo creció de esta forma, es decir, de dirigir el sonido hacia la percepción, llamando la atención por medio de la “pronunciación de tonos” emocionalmente significativos, y la creó y crea constantemente. Sobre esto se han olvidado los músicos; y éstos tratan de fundamentar la obligatoriedad de las normas constructivas, ya sea en la coherencia descubierta en sus análisis, ya sea en las tradiciones (fetichismo de párrafos en los manuales, sobre todo de los “colegas alemanes”), ya sea en la fe indolente de la inmutabilidad de toda inercia (tectónica).»⁵²

Este fenómeno se explica por la separación abrupta de la composición y la interpretación. La separación del músico compositor e intérprete en el que la entonación, como origen de la música, ha llegado a ser una cualidad exclusiva sólo del intérprete. En cuanto a la coherencia de las formas musicales, establecidas por el compositor mediante normas y recetas preestablecidas, estas formas resultan no ser medios de expresión y transmisión de sentido. Ya sea que éstas se embelezan en su misma construcción abstracta, ya sea que no tomen en cuenta las leyes de la percepción auditiva, es decir, de la percepción en la alternación del tiempo.

⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

⁵² *Ibidem.*

Sin tomar en cuenta los nudos emocionales, los puntos de atención que ayudan a no perder el interés, los hilos conductores, la unión de importantes momentos de enunciación y de sentido, y...

«...para redistribuir en la música los centros de atención, en la medida que esto lo permita la instrumentación y la construcción, para hacer de la obra algo completamente alcanzable a la atención (un organismo artístico), abarcado por el oído como un unidad en contrastes. Así son precisamente las cualidades presentes en la forma de Čajkovskij en su grado más alto (si es que no el mayor) que en cualquiera de los compositores clásicos rusos.»⁵³

Está claro que la música vive y se nutre en la audición, y Boris Vladimirovič aclara que desde el punto de vista histórico, fuera de la construcción musical no se justifica el contenido, lo que desde el punto de vista estético, sin la forma no existe la comprobación de la experiencia auditiva colectiva.

«Y así, cada esquema [musical] es siempre una experiencia y consecuentemente, existe no por si mismo y no como una “montura pedagógica”, sino en la superación de su entonación viva, es decir, en una especie de finalidad.»⁵⁴

Es la correspondencia entre la entonación y la forma. La entonación que se hace forma y viceversa. En Čajkovskij se observa casi constantemente el entrecruzamiento de los planos musical-dramático con el constructivo sinfónico, en una insistente unión con la entonación viva. En él está siempre presente la sensación de la pronunciación interna de su música.

Čarodejka

La segunda obra dedicada al análisis teórico de la obra de Čajkovskij después de la guerra, es el ensayo escrito en 1947, titulado: *Čarodejka. Ópera de P. I. Čajkovskij (Ensayo de revelación del contenido entonativo)*.⁵⁵

⁵³ *Ibíd.*, p. 65.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 68.

⁵⁵ АСАФ'ЕВ, В.: *Čarodejka. Opera P. I. Čajkovskogo (Opyt raskritija intonacionnogo sodержaniya)*. М. — Л., Gos. muz. izd-vo, 1947 (ahora en: [АСАФ'ЕВ, 1954a] pp. 142-168)



El ensayo pertenece al plan temático *Pensamientos y Reflexiones* (v. *supra*, cap. IX). La obra es un análisis entonativo de la ópera de Čajkovskij, *La hechicera*. Ópera en cuatro actos con libreto de Ippolit V. Špažinskij sobre su propia epónima tragedia. La obra se estrenó en el teatro *Mariinskij* de S-Peterburg el 20/1 de noviembre de 1887, bajo la dirección del propio Čajkovskij. La ópera no tuvo éxito, y partir de su quinta representación del 6/19 de noviembre, Čajkovskij ya no la dirigió. La obra se representó por última vez el 17/30 de noviembre con la sala casi vacía. Con un nuevo libreto preparado por S. Gorodetskij, la ópera se reestrenó el 22 de marzo de 1941 en el teatro *Kirov (Mariinskij)* de Leningrad. La acción de la historia sucede en la antigua ciudad rusa Nižnyj Novgorod, a la orilla del río Volga en el siglo XV. En el primer acto, el puritano diácono Mamyrov lleva al príncipe Nikita Kurljatev (príncipe de Nižnyj Novgorod) con Nastja (la hechicera), para poner fin al desenfreno ahí practicado; Nastja encanta al príncipe con su hospitalidad, hasta el grado de pedirle al diácono que la obligue a bailar con él. En el segundo acto, el príncipe enloquecido por Nastja la visita a diario; Mamyrov incita los celos de la princesa (mujer del príncipe); Jurij (hijo del príncipe) sabiendo de la razón del sufrimiento de su madre, decide matar a Nastja. En el tercer acto, Nastja resiste a las pretensiones del príncipe; y al enfrentarse a Jurij, Nastja con su franqueza persuade a Jurij de su inocencia, y al mismo tiempo le confiesa su amor, que es correspondido por Jurij. Ambos planean fugarse. En el cuarto acto, la princesa disfrazada de vagabunda, obtiene un veneno de acción lenta de un hechicero del bosque, el *diabolus ex machina*, y se lo administra a la insospechada Nastja, quien muere días después en los brazos de Jurij. En el quinto acto, el príncipe llega a la escena escéptico de la noticia de que Nastja ha muerto, y en un ataque de celos mata a Jurij, su rival-hijo; cuando se da cuenta de la verdad, pierde la razón escuchando la macabra risa del hechicero.⁵⁶

Boris Vladimirovič plantea en este ensayo un análisis del sentido entonativo

⁵⁶ Cfr. TARUSKIN, R.: « Enchantress. The [Charodeyka] » Grove.

de los elementos que constituyen la ópera. Para Asaf'ev este análisis entonativo es la comprensión del sentido de la música en su proceso sonoro, en la pronunciación, en la comprensión de lo escuchado, y no solamente la constatación de un conocimiento del saber unir y relacionar los elementos y esquemas de la obra fuera de su sonoridad.

«...tal análisis “fuera de la entonación” — es un corte anatómico que puede realizarlo un sordo! Hay que aspirar a relatar sobre la música, para que se sienta su sonoridad, y con esto traer la música a la vida.»⁵⁷

Boris Vladimirovič afirma que la música de Čajkovskij es un arte psico-realista, un arte de análisis del alma humana. En éste se encuentra a Balsac, Flaubert, Tolstoj, e incluso Čechov. Entre las óperas de Čajkovskij, *Čarodejka* es en verdad la primera novela del teatro musical ruso. Precisamente una novela que relata sobre la naturaleza y la provincia rusa, sobre sus supersticiones, sus celos crueles y sus venganzas, sus pasiones, sobre la admiración ante la belleza y el salvaje odio hacia ésta. El tema central de la obra es la belleza que conlleva a la discordia, a la envidia, a los celos y a la confrontación, y que finalmente lleva a la inevitable muerte del ser. En la belleza de Nastja esta su muerte. El oscuro reino que la rodea percibe su inclinación por la naturaleza y su espiritualidad humana, como el poder de su hechicería.

«Čajkovskij fina y detalladamente mantiene la tensión psicológica de la acción, mediante el aumento cada vez mayor de la compasión por la heroína, es decir, la Comadre Nastac'ja, atrayendo constantemente al público hacia la riqueza de su vida espiritual interna. Paso a paso se aclara el sentimiento amoroso de Nastja. Confrontando la pasión depredadora del Príncipe, su corazón irradia más y más fuerte la maravillosa aspiración femenina hacia el amor mutuo, dispuesto al sacrificio, que va al encuentro de cualquier peligro, al sentimiento casi esclavo, al sentimiento en el cual el crecimiento vivo de la personalidad humana alcanza su cúspide de claro apasionamiento y nobleza. Čajkovskij lleva a Nastja, acto tras acto a través del sentimiento directo y confrontaciones

⁵⁷ ASAF'EV, B.: *Čarodejka. Opera P. I. Čajkovskogo*. op. cit., p. 142.

indirectas (por ejemplo con la Princesa, cuyo odio hacia la “hechicera” se alimenta de calumnias y rumores) hacia la muerte inevitable, pero así, en este camino — de desarrollo musical, — su aspecto psicológico se convierte cada vez más atractivo, llegando a poseer las mejores cualidades espirituales de las doncellas y mujeres rusas...»⁵⁸

La obra se distingue ante todo por su amplia construcción desenvuelta en cuatro masivos actos. En cada uno de ellos el compositor logra la exposición ininterrumpida del relato propuesto. Toda la forma dramático musical de *Čarodejka*, se condiciona por el desvelamiento ritmo-melódico de la vida espiritual de la heroína, con sus apariciones y enunciados. En este sentido, la música de la ópera es multifacética. Cada actor de la obra que entra en contacto con Nastja, se descubre en relación a su conducta, y comienzan a percibir la realidad a través de su relación hacia ella. Como sinfonista, continúa Asaf’ev, Čajkovskij comprendió que la ópera del final del siglo XIX no puede dejar pasar las grandes conquistas del sinfonismo europeo, y prueba combinar dramaturgicamente la idea del desarrollo musical, como fundamental motor del sinfonismo con tendencias psico-realistas.

«Él sinfonizó a la ópera, sin negarse para nada a las grandes tradiciones vocales, y supo valorar verdaderamente lo creativo en Rossini, en Donizetti, en Verdi, y en Meyerbeer. Pero además luchó con las autosuficientes formas “entonativamente vacías”, y siendo un sinfonista por cierto, fue al encuentro de las entonaciones vivas de la época, y se dirigió ante todo hacia las cualidades entonativas del romance democrático ruso, y hacia todas las formas pasajeras de la lírica íntima, surgidas como alternativa a las tradiciones caducas de la canción cotidiana del campesinado, aislado en sí mismo.»⁵⁹

La creación de Čajkovskij se encontraba en el centro de la nueva formación del lenguaje melódico de la música rusa, condicionado por la nueva estructura del discurso ruso. Del discurso oral y del discurso de los intervalos exactos, es decir, de la música. Esta estructura entonativa llevó

⁵⁸ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 153.

hacia una nueva melódica realista que se formó de muchas influencias, incluyendo la rusificación de la cantinela italiana. Así, la dramaturgia psico-realista encuentra su expresión musical, en el desarrollo sinfónico reinterpretado en la ópera. La creación de *Čarodejka* coincide con el periodo de búsqueda del lenguaje psico-realista de la ópera rusa, no sobre la base exclusiva nacionalista, sino bajo la acción de todos los cambios sociales.

«...esto es el sentido de la Patria. ¿Como lo provoca Čajkovskij en la música? Seguramente sobre esto no pensaba. Aquí no existe el etnografía expresa, ni el folklore nacional en ningún caso, es decir, como estilista, aunque el canto y las piezas rusas hay lo que se quiera, es decir, exuberante y fresca. Lo *ruso* en el melos y la armonía de la partitura de “Čarodejka” sale de los límites de los puros colores auditivos superficiales o de la imitación: lo popular en esencia, por su contenido, se comunica al oído fino sin un artificio específico.»⁶⁰

Lo fundamental en la música rusa no está en la literalidad de las notas, sino en lo que a través de la entonación se comprende, lo que la hace viable. La naturaleza de la música está viva, es la entonación humana, es el canto.

En 1948 Boris Vladimirovič escribe un último artículo sobre la obra de Čajkovskij, publicado en la revista *Cuestiones de filosofía*, bajo el título: *La Pérdida de la Melodía*.⁶¹ En 1954 la obra se publica parcialmente bajo el título: *Sobre el melodismo de la música de Čajkovskij*,⁶² en el segundo tomo de sus *Obras Escogidas*. En este breve artículo, Boris V. Asaf'ev escribe sobre la quinta y sexta sinfonías de Čajkovskij.

«En mi trabajo de investigación sobre los manuscritos de la quinta y sexta sinfonías de Čajkovskij, una y otra vez era asombrado por la fuerza y la impetuosidad de la ráfaga del tono emocional de la música sentida por el compositor, por su arte de reflejar la sensación de la vida tanto en sí mismo como alrededor, en la naturaleza y en la gente»⁶³

Este artículo será de las últimas obras escritas por B. Asaf'ev, en la que

⁶⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁶¹ ASAF'EV, B.: «Paterja melodii» *Voprosy filosofii*. № 1, 1948, pp. 144-149.

⁶² *Ídem.* «O melodizme muzyki Čajkovskogo» en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 71-72.

⁶³ *Ibid.*, p. 71.

concluye proféticamente sobre el triste fin de la melodía en la música contemporánea. Asaf'ev nos dice:

«Comprendí el gigantesco trabajo y la fuerza de impresionabilidad que exigía de Čajkovskij todo el camino hacia la sexta, y el proceso de composición de esta última sinfonía. Ésta llegó a ser para todo el mundo, es cierto, la cúspide de la formación melódico-sinfónica de la música, para todo el periodo post beethoveniano, pero yo con amargura sentí en la música contemporánea la *pérdida* del sentido melódico en todo lo que significa, en su contenido y en su influjo sobre la construcción de bellas formas musicales, las cuales sin este sentido, se convierten en sólo refinados esquemas racionales...»⁶⁴

Este mismo artículo sirvió de base para la redacción del discurso inaugural del primer congreso de la Unión de Compositores Soviéticos SSK, en abril de 1948. Discurso que culminará la obra musicológica de B. V. Asaf'ev.

Sobre M. Glinka



Otra de las constantes en la prolífica obra de B. Asaf'ev, fue la vida y la obra de M. Glinka. Sobre Glinka, Boris Vladimirovič escribió una serie de ponencias y artículos en los años posteriores al sitio de Leningrad. Los primeros de estos artículos fueron de las ponencias pronunciadas en el

Conservatorio de Moscú y en la Sociedad Teatral Soviética en 1944. En ese mismo año escribe *M. I. Glinka*, publicado parcialmente hasta 1954 bajo el título *Siempre vivo*.⁶⁵ En 1945 B. Asaf'ev inicia un proyecto de investigación sobre M. Glinka, bajo el título: *El Oído de Glinka*.⁶⁶

El proyecto consistía de seis partes o capítulos: capítulo I. *La cultura entonativa de Glinka: la auto-educación del oído, su crecimiento y alimento*; capítulo II. *Con Glinka por Italia. Breve guía musical*; capítulo III. *Glinka — artista ruso de*

⁶⁴ *Ibíd.*, p. 72.

⁶⁵ ASAF'EV, B.: «Vsegda živoj» *Sovetskaja Muzyka*, № 6, 1954, pp. 3-10.

⁶⁶ *Ídem.* «Sluch Glinki. Intonacionnaja kul'tura Glinki» en: LIVANOVOJ, T., ed. *M. I. Glinka*. M. — L., Muzgiz, 1950, pp. 41-93 (ahora en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 289-325)

la época puškiniana, el pensamiento de Puškin y Glinka; capítulo IV. Los principios de la maestría del Glinka maduro y su “retrato” en los bocetos de Serov padre; capítulo V. Glinka en España. Renacimiento del culto artístico de la naturaleza y lo popular. Mi ensayo entonativo — por anotaciones de Glinka — del descubrimiento del melos de España en el estilo de Glinka sobre la base del “Convidado de piedra” de Puškin; capítulo VI. Glinka-Odoevskij. Dos culturas contrastantes de la música — creativa y especulativa. Su confluencia en las ideas y creación de S. I. Taneev. Sólo los dos primeros capítulos fueron escritos y publicados.

El primer capítulo del proyecto, *La cultura entonativa de Glinka: la auto-educación del oído, su crecimiento y alimento*,⁶⁷ es un ensayo sobre la historia del desarrollo del oído musical y en particular el oído de M. Glinka. Tomando como punto de partida para su ensayo la obra de Rimskij-Korsakov, titulada: *Sobre la formación musical*, del segundo capítulo *Mozart y Glinka*, Boris Asaf'ev realiza un análisis de las capacidades auditivas y de su desarrollo en el arte de la composición...

«...del oído como un especial tipo de percepción, o más bien, de la conciencia de los músicos. Me refiero aquí a las propiedades especiales del oído de los compositores, es decir, al oído activo, curioso. Tal oído, además de las cualidades naturales de cada compositor, exige en sí una cuidada atención, constante y reflexiva.»⁶⁸

B. Asaf'ev afirma que la mayoría de los músicos no ejercitan ni desarrollan su oído, y sólo se limitan a su instinto sin sospechar de las posibilidades naturales que el oído tiene, comparándolo a un laboratorio experimental en el que se enriquece al oído en la audición activa.

«El oído del compositor tiene su historia, y precisamente su *historia* en cada uno de aquellos que lo desatiende, obligando al oído inerte a pensar por ellos con la ayuda del piano.»⁶⁹

Boris Asaf'ev afirma que es necesario estudiar el campo de la conciencia

⁶⁷ *Ídem*. «Intonacionnaja kul'tura Glinki. Samovospitanie slucha, ego rost i pitanie» en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 289-325.

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 289.

⁶⁹ *Ibídem*.

auditiva como un fenómeno creativo. Educar el oído a la actividad es una tarea difícil, que al principio tan sólo significa satisfacer la curiosidad natural musical, que es incitada por el medio circundante.

El segundo capítulo, *Con Glinka por Italia. Breve guía musical*⁷⁰ (sin terminar), es una reconstrucción del viaje a Italia de M. Glinka, por medio de sus cartas. El capítulo analiza cómo es que M. Glinka desarrolla su oído, mediante observaciones de la maravillosa cultura vocal italiana.

«Escuchando los espectáculos en los teatros con grandes artista, él [Glinka] literalmente reunió en sí su contenido entonativo, y después, improvisando al piano con ayuda de la voz, sobre todo los temas italianos metidos en su oído, él aprendió de forma ideal el canto italiano [...] Glinka llegó a Italia en aquel momento en que el *bel canto* sufría un nuevo periodo de florecimiento. La suntuosidad de Rossini»⁷¹

En 1947, Boris Vladimirovič publica *Glinka*.⁷² Obra que consistía básicamente de tres libros anteriormente escritos. El primero escrito en octubre de 1940, titulado: *M. I. Glinka, su biografía creativa y su pensamiento sobre la música y los músicos* (sin publicar). El segundo escrito en marzo de 1942, durante el sitio de Leningrad y dedicado a la ópera de M. Glinka, *Rulan i Ljudmila* (v. *supra*, cap. IX). Y el tercer libro, *Por los caminos del pensamiento de M. I. Glinka*, que fue escrito en agosto de 1944. El prólogo a los tres libros fue escrito en abril de 1945. La obra contiene un anexo con un extenso título que describe todo su contenido: *La cuestión sobre los hilos que entretajan el método creativo de Glinka con el método de las composiciones musicales creadas entre los siglos xvii-xix en el conservatorio de París, entre la práctica entonativa de la época revolucionaria*.

En el prólogo, Boris Vladimirovič explica que la intención de esta obra escrita en 1940, es seguir los pasos del pensamiento de Glinka, los fenómenos que impacientaron su curiosidad y al mismo tiempo, los que provocaron en él la música.

⁷⁰ *Ídem.* «S Glinkoj po Italii. Kratkij muzykal'nyj putevoditel'» en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 325-328.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 326.

⁷² *Ídem.* *Glinka*. M., Muzgiz, 1947/2-e 1950 (ahora en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 58-238).

«Para entrar en el laboratorio creativo de Glinka, era necesario comprender y penetrar a su propio talento artístico. Esto yo aspiraba averiguar en el trabajo ya mencionado del final de 1940: “Glinka en sus visiones musicales”.»⁷³

En el primer libro, como su título lo indica, Boris Vladimirovič realiza una biografía del proceso creativo de Glinka, sobre la base de sus propias anotaciones y cartas. La biografía comienza con la época anterior a la creación de la ópera *Ruslan i Ljudmila*. Le sigue la época de *Ruslan*, que es la historia del proceso de creación y escenificación de la ópera. En la tercera parte del primer libro, B. Asaf'ev escribe sobre la época posterior al *Ruslan*. Sobre su segundo viaje a Europa, y su relación con F. Liszt y H. Berlioz en París, y su viaje posterior a España en 1845. Parte de este material proviene del sexto capítulo *Sobre otros países y gentes* del ciclo *La música de mi patria*.⁷⁴

B. Asaf'ev cita de las primeras cartas de Glinka a su madre desde Madrid, en septiembre de 1845:

«Mis citas sólo se refieren de manera fundamental, a sus impresiones musicales. [...] “La orquesta del teatro principal de Madrid es excelente. Yo supongo hacer algo a la manera española, la cual no he aún estudiado de manera básica; supongo que mi amor por este país resulte beneficioso para mi inspiración, y la alegría que constantemente me brindan aquí, no se debilite con mi debut...”»⁷⁵

El segundo libro de *Glinka* está dedicado a la ópera *Ruslan i Ljudmila*, que hemos expuesto ya en el capítulo IX. El tercer libro, *Por los caminos del pensamiento de M. I. Glinka*, lo constituyen seis ensayos analíticos sobre la obra de M. Glinka. El primer ensayo está dedicado a su primera ópera, titulado: *El Reino matinal de la ópera rusa (“Ivan Susanin” de Glinka)*. El segundo es un ensayo entonativo sobre la marcha de Černomor (personaje de la ópera), titulado: *“Marcha de Černomor” de Glinka*. El tercero es un ensayo de revelación del contenido entonativo de la overture española, *Kamarinskaja*. El

⁷³ *Ibíd.*, p. 59.

⁷⁴ v. *supra*, *La música de mi patria*, n. 27, y nn. 35-38.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 125. (Findejzen, N., ed. *Polnoe sobranie pisem Michaila Ivanoviča Glinki*. SPb., 1907 — N. de Boris Asaf'ev)

cuarto ensayo se titula: *Prólogo imaginado para los romances de Glinka*. El quinto es un análisis de la instrumentación de su música, titulado: *M. I. Glinka. Anotaciones sobre la instrumentación*. El sexto y último ensayo, *Los últimos consejos de Glinka (Glinka y Taneev)*. El anexo final de la obra, *La cuestión sobre los hilos que entretrejen el método creativo de Glinka con el método de las composiciones musicales creadas entre los siglos xvii-xix en el conservatorio de París, entre la práctica entonativa de la época revolucionaria*, consta de dos partes. La primera dedicada a los tratados de armonía del siglo XIX, que formaron parte de la educación teórica de M. Glinka en Alemania y Francia: El *Theoretisch-praktische Harmonielehre* (Berlín, 1840) de Siegfried Wilhelm Denh; el *Traité d'harmonie* (París 1802) de Ch-S. Catel; y el *Cours de contrepoint et de fugue* (1835) de Luigi Cherubini. Esta parte además trata sobre la relación entre Siegfried Denh y Bernhard Klein en Berlín, y entre L. Cherubini y Charles-Simon Catel en París. La segunda parte del anexo está dedicado a la ópera clásica francesa y en especial a las óperas de L. Cherubini: *Medea*; *Hotellerie portugaise*; y *Les deux journées*. Y de Méhul: *Joseph*; *Le trésor supposé*; y *L'irato*.

En los últimos años de su vida, después de la guerra, Boris Vladimirovič escribió una serie de artículos dedicados a la vida y obra de otros compositores rusos del siglo XIX y del XX. Artículos sobre A. Rubinstein, N. Rimskij-Korsakov, M. Musorgskij, K. Ljadov y S. Rachmaninov. En 1945 B. Asaf'ev escribe, *Los compositores de la primera mitad del siglo XIX*.⁷⁶ Obra que analiza el ambiente musical de la época, y la obra de los compositores rusos de la primera mitad del siglo XIX: A. Aljab'ev (1787-1851); A. Varlamov (1801-1848); A. Vertovskij (1799-1862); M. Viel'gorskij (1788-1856); A. Gurilev (1802-1856); S. Davydov (1777-1825); y A. Dargomyžskij (1813-1869).

Otro de los trabajos de 1945 sobre la música rusa, es el titulado: *Las Grandes Tradiciones de la Música Rusa*.⁷⁷ En éste, Boris Vladimirovič analiza la historia

⁷⁶ ASAF'EV, B.: *Kompozitory pervoj poloviny XIX veka*. M., Mosk. filarmonija. Muzykal'nyj universitet, 1945, vyp. 1. (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 39-58)

⁷⁷ Ídem. «Velikie tradicii ruskoj muzyki» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1952, pp. 6-10 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 63-68)

reciente de la tradición musical rusa. Esta tradición es descrita como un arte comunicativo humano de persona a persona, un arte de la expresividad en la comunicación, en el cuento y la fábula. La gran cualidad de la música rusa, afirma Asaf'ev, está en la amplitud y la profundidad de su comunicación, en la atención y el amor hacia la persona.

«Así, las tradiciones de comunicabilidad y de atención hacia la persona se amplían cada vez más, y pasan a una severa y concienzuda observación de la calidad de reflexión sobre la verdad del sentimiento de los medios musicales, y sobre la honradez de la expresión de lo vivenciado. Como es sabido, estas tradiciones se encuentran en la persona de Dargomyžskij y Musorgskij, ardientes partidarios de la verdad de la palabra, es decir, de la verdad del sentimiento y el pensamiento en la entonación de la palabra pronunciada (ya que la impresa, la palabra escrita, para la música permanece muda).»⁷⁸

La Política Cultural Stalinista

Con la presentación de los artículos sobre la vida y obra de M. Glinka, concluimos prácticamente con la exposición de la obra musicológica de Boris Asaf'ev. Sólo nos resta por analizar su discurso de inauguración del primer congreso de compositores de la URSS, publicado en 1948 bajo el título: *Por una nueva estética musical, por un realismo socialista*. Este discurso representa la triste culminación de toda su obra musicológica, en el que Boris Asaf'ev intenta sustentar, en un exacerbado tono nacionalista, la atrocidad conceptual del "realismo socialista".

Con el propósito de esclarecer la situación política y cultural que condicionó la actitud de Boris Asaf'ev, tanto en el caso *Lady Macbeth* de 1936, como en la *ždanovščina* de 1948, realizaremos un breve recorrido por la política cultural de la Unión Soviética, de la revolución cultural de 1928, a 1948.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 64.

Este resumen nos permitirá comprender con mayor claridad la metamorfosis de su pensamiento, y evaluar mejor la responsabilidad histórica de su papel en estos acontecimientos.

La política cultural bajo en régimen stalinista ha sido ampliamente descrita, y básicamente expresada bajo el punto de vista de la *inteligencja* rusa. Esta descripción ha sido una protesta moral, fundamentalmente en la literatura contra del stalinismo (Boris Pasternak, Varlam Šalamov, Anna Achmatova, Michail Bulgakov, A. Solženitcin). El stalinismo fue un control totalitario de la cultura con características de represión brutal, de censura, de control político y de la imposición de cánones éticos y estéticos en la producción artística. El partido comunista controlaba a la cultura, y Stalin controlaba personalmente al partido con poder y autoridad absoluto. Así, el partido asumía la responsabilidad de guiar (y de forzar si era necesario) a la cultura y las artes en la dirección ideológica correcta, con una “línea de partido” identificable en todas las cuestiones culturales y artísticas.

El régimen stalinista se inicia con el primer plan quinquenal 1928-32, en la llamada “tercera revolución”, enfocada a la colectivización forzada y a la rápida industrialización de la Unión Soviética. En este proceso murieron millones de personas, tanto la intelectualidad en los campos de concentración como el campesinado de hambre. Este fue el inicio de la revolución cultural.

A diferencia de la *ždanovščina*, la revolución cultural fue el ataque de la juventud comunista (RAPP — RAPM) a la *inteligencja burguesa*, demandando por el control de las instituciones culturales. La iniciativa vino de la dirección del partido, probablemente del mismo Stalin, quien utilizó a la juventud como instrumento de lucha por el poder al interior del partido.⁷⁹ Como ya hemos visto en el octavo capítulo, al periodo de la hegemonía del *frente proletario* se le puso fin en 1932, con la formación de organizaciones artísticas bajo control del partido. La Unión de Escritores Soviéticos SSP, y la Unión de

⁷⁹ Cfr. FITZPATRICK, S.: «Culture and Politics under Stalin: A Reappraisal» *Slavic Review*, Vol. 35, Nº 2. (Jun., 1976), pp. 211-214.

Compositores Soviéticos SSK.



El retorno definitivo del escritor M. Gor'kij a la URSS en 1931, jugó un papel central en la nueva organización de los escritores soviéticos. M. Gor'kij representaba a la vieja guardia revolucionaria y era la autoridad cultural prototípica. Su presencia fue una alternativa al conflicto de los escritores por el control de las instituciones culturales en la revolución cultural. Es posible que Gor'kij no hubiese regresado a la URSS, sin la seguridad de su liderazgo moral, y sin tener que llevar una responsabilidad administrativa ni pertenecer al partido. M. Gor'kij regresaba a la URSS para ser honrado por Stalin, y mostrar así un símbolo de reconciliación. Esta reconciliación no fue puramente declaratoria. La idea del *realismo socialista* elaborada por M. Gor'kij, como concepto de la *herencia clásica* sin clases y a-política de la cultura socialista, fue la base ideológica para la nueva cultura soviética.

La prioridad en la creación de una nueva cultura y del desarrollo de un arte "socialista", como demostración al mundo de la superioridad del nuevo régimen debía ser financiada. Desde el principio de los años treinta, hasta el fin del periodo stalinista, parte de la vieja *inteligencia* cultural y las instituciones culturales prerrevolucionarias, como la Academia de Ciencias, la Universidad de Moscú, el Teatro Bol'šoj, compañías de ópera y ballet, etc., disfrutaron de un especial favor del gobierno soviético y del partido. Los intelectuales y las instituciones fueron por supuesto objeto de censura y control por parte de la burocracia comunista. Pero la reconciliación con la *inteligencia* cultural fue una inversión suntuosa, que involucraba una auto-limitación de la influencia comunista del partido mismo.

La constitución stalinista de 1936 proclamó la igualdad de todos los ciudadanos soviéticos, en una nueva sociedad sin lucha de clases. "El socialismo en un sólo país". La contradicción en la nueva sociedad socialista ya no podía ser entre clases, sino sólo entre el pasado capitalista y el presente socialista. La distinción entre la *inteligencia burguesa* y los especialistas

comunistas fue disuelta, y Stalin comenzó a hablar de una nueva clase, la nueva *inteligencja soviética*.⁸⁰ Al nuevo status de la *inteligencja cultural soviética*, le siguió el fin de la improductiva e insubordinada *cultura proletaria*. Pero la legitimación de la política cultural se desarrolló no bajo la referencia de la doctrina del partido, sino bajo el modelo de figuras fuera del partido con autoridad moral en sus profesiones, representadas por M. Gor'kij, K. Stanislavskij o I. Pavlov.

A partir de la segunda mitad de los años treinta, la *inteligencja* — comunista y sin partido, técnica y cultural — comenzó a ser un privilegiado grupo social bien definido entre la sociedad. Estos privilegios se reflejaban en los salarios, la prioridad en la asignación de vivienda, los reconocimientos y los premios. En esencia eran los mismos privilegios ofrecidos a los altos niveles de la burocracia, el ejército y la administración industrial. Entre todos estos sectores existían jerarquías de privilegio, pero el estatus en general de estos privilegiados era obtenido a través del trabajo profesional, membresías de organizaciones o posiciones académicas, es decir, conferidos de forma individual por la profesión y no por la pertenencia al partido.⁸¹

Una de las formas de motivación, y a la vez de control de la *inteligencja* cultural, eran los premios *Stalin*. En la resolución sobre el otorgamiento de los premios *Stalin*, por la excelencia de los trabajos en el campo del arte y la literatura durante la guerra 1943-1944, el Consejo de Comisarios del Pueblo SSSR, adjudicó en enero de 1946 los premios de primer y segundo grado, que consistían de 100, 000 y 50, 000 rublos respectivamente. Este considerable monto económico del primer premio, correspondía a 8 años de salario mínimo aproximadamente. Entre los premiados más célebres de esta resolución en el campo de la música, figuraban los compositores: N. Mjaskovskij (primer premio por su cuarteto para cuerdas № 9); S. Prokof'ev (primer premio por su sinfonía № 5, y su sonata № 8 para piano); A.

⁸⁰ STALIN, I.: *Sočinenija*. Vol. 1 (14), pp. 364-66. Citado en: [FITZPATRICK, 1976] p. 217.

⁸¹ Cfr. [FITZPATRICK, 1976] pp. 214-220



Chačaturjan (primer premio por su sinfonía № 2); y D. Šostakovič (segundo premio por su trío para piano y cuerdas). Entre los intérpretes más conocidos figuraban el pianista E. Gilel's y el director de la Filarmónica de Leningrad, E. Mravinskij. También se otorgaron premios en el campo del arte operístico, la pintura, escultura, arquitectura, ballet, cine documental y artístico, literatura (prosa y poesía), y teatro. En el campo de la cinematografía, se otorgaron ese año el primer premio al célebre cineasta S. Eisenstein (por el film *Ivan Groznoj*), y S. Prokof'ev (por la música del film).⁸²

En ese mismo año el Consejo de Ministros de SSSR otorgó los premios *Stalin* en el campo del arte y la literatura, por las obras realizadas en 1945 con el mismo monto económico. Entre los premiados más reconocidos en la composición musical figuraban: S. Prokof'ev (primer premio por su ballet *La cenicienta*); D. Kabalevskij (primer premio por su cuarteto de cuerdas № 2); N. Mjaskovskij (primer premio por su concierto para violoncello); y el compositor Vano Muradeli (segundo premio por su segunda sinfonía).⁸³

Sólo en 1946 por los tres años de trabajo creativo en la composición musical, S. Prokof'ev recibió tres primeros premios con un monto total de 300, 000 rublos. Cantidad económica estratosférica para el nivel de vida general de la población en el difícil periodo de la posguerra. Le siguió N. Mjaskovskij, con dos primeros premios con un total de 200, 000 rublos.

Cineastas, escritores, compositores, actores, directores de teatro, y músicos intérpretes, disfrutaban de un gran prestigio y recibían un enorme beneficio material en relación al nivel de vida de la población soviética. Sin embargo, la inteligencia cultural era sujeto de una constante vigilancia y censura.

⁸² Cfr. «Postanovlenie Soveta Narodnyh Komissarov Sojuza SSR o prisuzhdenii Stalinskich premij za vydajuščiesja raboty v oblasti iskusstva i literatury za 1943-1944 gody» *Sovetskaja Muzyka*, № 2-3, 1946, pp. 3-16.

⁸³ Cfr. «O prisuzhdenii Stalinskich premij za vydajuščiesja raboty v oblasti iskusstva i literatury za 1945 god» *Sovetskaja Muzyka*, № 7, 1946, pp. 3-13.

Nadie estaba exento de ser condenado por sus faltas y de enfrentar las consecuencias, con el aislamiento o el rechazo a su trabajo en el mejor de los casos. Este era el precio que había que pagar por los privilegios recibidos.

Durante la guerra, el partido mantuvo una relativa actitud liberal y alentó el contacto de la *inteligencja* cultural con el extranjero, como parte de la estrategia aliada en la segunda guerra mundial (v. *supra*, *La Asociación de Relaciones Culturales de la Unión Soviética VOKS*). Muchos intelectuales soviéticos mantuvieron la esperanza de una futura y cercana colaboración con los aliados occidentales. Un ejemplo de ello fueron los intercambios que realizó la VOKS con los Estados Unidos. Intercambio de obras de compositores soviéticos y compositores emigrantes rusos, como el envío a Rusia de la tercera sinfonía de S. Rachmaninov, o el estreno de la séptima sinfonía de D. Šostakovič por Arturo Toscanini en New York. Después de la guerra, todos estos contactos representaban un serio peligro para la dirección del partido, que en lo futuro no podían ser tolerados. Así, con el objeto de preparar al pueblo para un eventual conflicto con occidente, el Politbureau formuló al inicio de 1946 una nueva línea del partido, dirigida a controlar todas las fases de la vida soviética de la posguerra.

El espionaje militar y político condicionaba la nueva política interna, que estaba dirigida a formar la nueva imagen del enemigo. La guerra fría había comenzado. Esta nueva política implicaba ante todo el reforzamiento de la doctrina marxista-leninista al interior del partido, la *partiinnost*. Así, en una nueva fórmula de exacerbado patriotismo, la nueva política cultural fue impuesta por la dirección del partido, y particularmente por A. Ždanov. Esta nueva política de posguerra implicaba también la operación disciplinaria en contra de la *inteligencja* cultural soviética.⁸⁴ La llamada *ždanovščina*.

§

⁸⁴ Cfr. MOHRENSCHILDT, D. von: «Postwar Party Line of the All-Union Communist Party of the U.S.S.R.» *Russian Review*, Vol. 9, № 3. (Jul., 1950), pp. 172-174.

La Ždanovščina

La principal característica de la nueva línea del partido en la posguerra, fue el ataque al “resurgimiento del capitalismo” y la “cultura burguesa” en la conciencia del pueblo soviético. Este resurgimiento capitalista debía ser erradicado por una campaña educativa marxista-leninista-stalinista. Esta campaña en contra de las reminiscencias capitalistas, del “burgués” o del “cosmopolita sin patria”, estaba dirigida a todos los estratos de la sociedad soviética, pero sobre todo con un especial énfasis, hacia la *inteligencja*.

El cosmopolita sin patria (*bezrodnyj kosmopolit*) era la persona que rechazaba a su propia gente y a su propio país, un sirviente de la cultura occidental, un traidor. Esta era una actitud típica desde los tiempos del Zarismo, y que resurgía en una extraña combinación del nacionalismo ruso con el stalinismo. El cosmopolitismo era descrito como el arma ideológica del imperialismo reaccionario. El cosmopolitismo en el arte significaba la sustitución de Gor’kij por Sartre, de Tolstoj por el pornógrafo A. Miller, del arte clásico por Hollywood. En oposición al cosmopolitismo, el partido contrapuso el lema del “patriotismo soviético”.⁸⁵

La *ždanovščina* causó pánico entre la *inteligencja* soviética. Esta operación disciplinaria estuvo instrumentada por una campaña “anti-cosmopolita”, que costó la vida y la libertad de intelectuales judíos, y de otros que mantuvieron contacto personal con extranjeros durante los años posteriores a la guerra. Pero con la excepción de estos casos específicos, la *inteligencja* soviética no enfrentó más peligros, ni fue esta una nueva revolución cultural. Los ataques sobre las prominentes figuras de la cultura soviética no fueron seguidos de arrestos o incluso de destituciones, salvo casos especiales.⁸⁶ Las críticas no afectaban al estatus o privilegios de la *inteligencja*, sino únicamente al privilegio de comunicarse con el extranjero.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 174-178.

⁸⁶ Cfr. [FITZPATRICK, 1976] pp. 228-230.

A diferencia de otros miembros del Politbureau, Andrej Ždanov había dirigido la política cultural del partido antes de la guerra. En 1934 dirige la organización de la primera conferencia de escritores soviéticos, y junto a Stalin y Kirov, formulan la historia oficial en la enseñanza, publicada en 1936. Durante la guerra, A. Ždanov dirige la defensa de Leningrad. En la nueva política cultural de la posguerra, A. Ždanov dirige las operaciones disciplinarias contra el “cosmopolitismo”, que iniciaban con una resolución del Comité Central del Partido. En total fueron cinco. La primera del 14 de agosto de 1946, dirigida a las publicaciones literarias *Zvezda* y *Leningrad*; le siguió la resolución del 26 de agosto sobre el repertorio teatral; la tercera resolución del 4 de septiembre estuvo dirigida al cine, en particular en contra de la segunda parte del film *Ivan el Terrible* de S. Eisenstein, en el que S. Prokof'ev había escrito la música; en junio de 1947 la siguió la crítica a los filósofos; y finalmente, la crítica en contra de los compositores.⁸⁷

El 10 de febrero de 1948 se publica la resolución del Comité Central, en la que Andrej Ždanov dirige su crítica sobre la ópera del compositor georgiano, Vano Muradeli (ganador del premio Stalin en 1946).

En 1940 V. Muradeli había escrito su primer ópera titulada: *Čeresvyčajnyj komissar* [Un extraordinario comisario]. La obra fue completada hasta 1947, bajo el título definitivo: *Velikaja družba* [La gran amistad]. El libreto, de G. Mdivani, relata inocentemente los eventos históricos de la guerra civil en la región del norte del Caucazo, en los que gracias a la intervención del partido comunista, se unifica a los distintos pueblos feudales en una sola nación. Para el héroe de la ópera, el “extraordinario comisario”, Mdivani se basó en la figura del revolucionario georgiano Sergo Ordžonikidze, compatriota y cercano camarada de I. Stalin, muerto en 1937. La ópera se estrenó en el teatro de ópera y ballet de Stolino (ahora Donetsk), el 28 de septiembre de 1947. Para el 30 aniversario de la revolución de Octubre (el 7 de noviembre),

⁸⁷ Cfr. MILLER, J.: «Andrei Zhdanov's Speech to the Philosophers: An Essay in Interpretation» *Soviet Studies*, Vol. 1, № 1. (Jun., 1949), p. 41; REDEPENNING, D.: «Prokofiev, Sergey (Sergeyevich) 4. (iii) “Zhdanovshchina”» Grove.

lo más ilustrativo de la obra fue representado ese mismo año en el Teatro Bol'šoj de Moscú. Al final de ese año, la obra se había representado en más de 13 teatros, bajo el título, *Družba narodov* [La amistad de los pueblos].⁸⁸



Tres meses después se publica en el diario oficial *Pravda*, la resolución del Comité Central del Partido sobre la ópera de Muradeli, reimpressa ese mismo mes en la revista *Sovetskaja Muzyka*. Citamos a continuación un resumen del documento:

Sobre la ópera “Velikaja družba” V. Muradeli

Resolución CK VKP(b) del 10 de febrero de 1948.⁸⁹

CK VKP(b) considera que la ópera “Velikaja družba” (música de V. Muradeli, libreto de G. Mdivani), puesta en escena en el Teatro Bol'šoj de la URSS en el 30 aniversario de la revolución de Octubre, es una obra viciosa tanto en lo musical como en su argumento, es una obra anti-artística.

Los defectos fundamentales de la ópera se encuentran ante todo en su música. La música es inexpresiva, pobre. En ésta no se encuentra ninguna melodía o aria reconocible. Ésta es caótica e inarmónica, construida sobre puras disonancias, sobre agudas combinaciones sonoras para el oído. Algunos fragmentos y escenas pretendiendo ser melódicas, abruptamente se cortan con ruidos desafinados, completamente ajenos al oído normal humano y actuando sobre el oyente opresivamente. Entre el acompañamiento musical y el desarrollo de la acción en la escena no hay una relación orgánica. Las partes vocales de la ópera — corales, solos y ensambles — provocan una impresión deplorable. Debido a todo esto las posibilidades de la orquesta y los cantantes no son aprovechadas.

El compositor no utilizó la riqueza de las melodías populares, piezas, cantos, motivos tonales y dancísticos, los cuales son la riqueza creativa de los pueblos de la URSS, y en particular la creación de los pueblos que habitan el Caucaso del norte, en donde se desenvuelve la acción representada en la ópera.

En la carrera por la falsa “originalidad” de la música, el compositor Muradeli

⁸⁸ Cfr. FAY, L.: «Velikaja družhba» Grove.

⁸⁹ «Ob opere “Velikaja družba” V. Muradeli. Postanovlenie CK VKP(b)» *Pravda*, ot 10 fevralja 1948 g (ahora en: *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1948, pp. 3-8)

evitó las mejores tradiciones y experiencias de la ópera clásica en general, y sobre todo de la ópera clásica rusa, que se distingue por su contenido, su riqueza de melodías y su amplitud de diapasón, su popularidad, elegancia, belleza, y de clara forma musical, que hacen de la ópera rusa la mejor del mundo, género musical amado y accesible a las amplias capas del pueblo.

La fábula de la ópera es una falsedad histórica, que pretende representar la lucha por el establecimiento del poder soviético y la amistad de los pueblos del Caucazo del norte en 1918-1920. De la ópera se crea una idea falsa, como si los pueblos del Caucazo, georgianos y asetincy se encontraran en esa época en lucha con el pueblo ruso, lo que es una falsedad histórica, ya que el obstáculo para el establecimiento de la amistad entre los pueblos, en aquel periodo en el norte del Caucazo, eran los inguši y čečency.

CK VKP(b) considera que el fracaso de la ópera de Muradeli es el resultado del formalismo, camino falso y destructor para la creación del compositor soviético, en el cual se encaminó el camarada Muradeli.

Como lo ha mostrado la reunión de los representantes de la música soviética llevada a cabo en CK VKP(b), el fracaso de la ópera de Muradeli no es un caso aislado, y está estrechamente relacionado con el estado desfavorable de la música soviética contemporánea, con la dispersión entre los compositores soviéticos de las tendencias formalistas.

Ya en 1936, en relación con la aparición de la ópera de D. Šostakovič “Ledi Makbet del distrito de Mcensk”, en el órgano del CK VKP(b) “Pravda” fue expuesta la aguda crítica a las depravaciones impopulares y formalistas en la obra de D. Šostakovič, y descubierto el mal y el peligro de esta tendencia para el desarrollo justo de la música soviética. “Pravda”, actuando entonces por orden del CK VKP(b), formuló claramente las exigencias que plantea el pueblo a sus compositores soviéticos. [...] Sobre todo en el campo de la creación sinfónica y de la ópera la situación es mala. Estamos hablando de los compositores que se mantienen en la tendencia formalista e impopular. Esta tendencia encontró su mayor expresión en las obras de los compositores tales como D. Šostakovič, S. Prokof’ev, A. Chačaturjan, V. Šebalin, G. Popov, N. Mjaskovskij y otros, cuya obra evidentemente representa la depravación formalista y las tendencias antidemocráticas en la música, ajenas al pueblo soviético y a su gusto artístico. El síntoma característico de esta música es el

rechazo a los principios clásicos de la música, la prédica del atonalismo, la disonancia y la inarmonía, presentándose como la expresión del “progreso” y la “novedad”, en formas musicales desarrolladas sobre el rechazo a los fundamentos más importantes de la obra musical que es la melodía, el entusiasmo por el caos y las combinaciones neuropatológicas que convierten a la música en una cacofonía, en una acumulación caótica de sonidos [...] La tendencia viciosa, antisocial y formalista en la música soviética, resulta ser una influencia destructora sobre la preparación y educación de los jóvenes compositores en nuestros conservatorios, y en primer lugar en el conservatorio de Moscú (su director el camarada Šebalin), en donde la tendencia formalista es predominante. [...] CK VKP(b) constata el estado inaceptable de la crítica musical soviética. La posición directriz entre los críticos la ocupan los enemigos de la música rusa realista, los aliados de la música decadente y formalista. Cada nueva obra de Prokof'ev, Šostakovič, Mjaskovskij, y Šebalin, los críticos la anuncian como la “nueva conquista de la música soviética” y alaban en esta música el subjetivismo, el constructivismo, el extremo individualismo, y el complicado lenguaje profesional, es decir, precisamente aquello que debió ser negado por la crítica. En lugar de romper con los principios dañinos ajenos a la teoría y los puntos de vista del realismo socialista, la crítica musical misma propicia su distribución, alentando y renovando lo “avanzado” de aquellos compositores que comparten en su creación las falsas posiciones creativas. [...] Todo esto significa que entre una parte de nuestros compositores soviéticos aún persiste la ideología burguesa, alimentada por la influencia de la música contemporánea decadente europea occidental y americana. [...] El Comité para asuntos artísticos del Consejo de Ministros SSSR (camarada Chrapčenko), y el Comité organizativo de la Unión de compositores soviéticos (camarada Chačaturjan), en lugar de desarrollar en la música soviética la tendencia realista, fundamento que es el reconocimiento del inmenso papel de la herencia clásica, sobre todo de las tradiciones de la escuela musical rusa, [...] de hecho alentaron la tendencia formalista, ajena al pueblo soviético. El Comité organizativo de la Unión de compositores soviéticos se convirtió en la herramienta del grupo de los compositores formalistas, y en el semillero de la depravación formalista. [...] CK VKP(b) considera que tal situación y relación hacia las tareas de la música soviética,

que se han dado en el Comité para asuntos artísticos del Consejo de Ministros SSSR, y en el Comité organizativo de la Unión de compositores soviéticos, no se tolerarán en el futuro, ya que éstas son un enorme daño para el desarrollo de la música soviética. [...] El pueblo soviético espera de los compositores obras de alta calidad en todos los géneros [...] En nuestro país se ofrece a los compositores las condiciones necesarias para un verdadero florecimiento de la cultura musical. [...]

CK VKP(b) resuelve:

Juzgar la tendencia formalista en la música soviética como impopular y que lleva de hecho a la liquidación de la música.

Proponer a la Dirección de propaganda y agitación del CK y al Comité para asuntos artísticos, lograr la corrección de la situación en la música soviética, la liquidación de los defectos señalados en la presente resolución del CK, y llevar al desarrollo de la música soviética en la tendencia realista.

Llamar a los compositores soviéticos a reflexionar sobre las peticiones que le presenta el pueblo soviético hacia la creación musical, y descartar todo aquello que debilita nuestra música y obstaculiza su desarrollo [...]

Aprobar los eventos organizativos de los órganos soviéticos partidarios correspondientes, dirigidos al mejoramiento del asunto musical.

La resolución fue redactada en base al informe inicial y la intervención final de A. Ždanov, en la reunión previa que tuvo el Comité Central con los representantes de la música soviética. En esta reunión estuvieron presentes la directiva de la Unión de Compositores Soviéticos y el Comité para asuntos artísticos. El informe de Ždanov inicia con la visita del Comité Central del Partido Comunista al espectáculo de la ópera del camarada Muradeli, *Velikaja dryžba*, en el Teatro *Bol'šoj*. En su documento, A. Ždanov enfoca su crítica hacia el "formalismo" de la música de la ópera, dejando en un segundo plano al argumento de la misma, siendo que este a nuestro parecer, era el motivo real de la crítica, es decir, la "falsedad histórica". En el informe Ždanov señala como responsable de estas desviaciones al director del Comité para asuntos artísticos, el camarada Chrapčenko, por permitir y alentar la puesta en escena de la ópera de Muradeli en varias ciudades, y del excesivo gasto de 600, 000 rublos sólo en el montaje de la ópera en Moscú. Gasto

inadmisible para una obra que no correspondía con las expectativas del pueblo soviético. De una reunión previa, básicamente con los trabajadores del Teatro *Bol'šoj* y Vano Muradeli, A. Ždanov cita en su informe las excusas expuestas por el mismo Muradeli durante la reunión, en donde éste culpa al conservatorio y a sus propios maestros de sus “pecados”. Ellos — según Muradeli — son los responsables de sus errores que lo condujeron por la senda equivocada del “formalismo”. Más adelante A. Ždanov hace un paralelismo entre la ópera de Muradeli, y el caso de la ópera *Ledi Makbet del distrito de Mcensk* de Šostakovič. Básicamente en estas dos críticas, con 12 años de diferencia, se basan en el mismo argumento de traición al pueblo soviético, por el “cosmopolitismo” y “formalismo” en su música.⁹⁰

En su discurso final, después de la intervención de algunos miembros de la Unión de Compositores Soviéticos, Andrej Ždanov realiza un balance de estas intervenciones, reclamándoles el no haber cumplido (a diferencia de los escritores) con las tareas encomendadas por el pueblo soviético. La música se ha quedado atrás. La situación es claramente anormal en la Unión de Compositores y en el Comité para asuntos artísticos. Haciendo a un lado las excusas de orden organizativo por parte de algunos compositores, Ždanov señala sobre la cuestión central del problema, que es la existencia de dos corrientes ideológico-estéticas al interior de la Unión de Compositores.

«Aquí no existen dos opiniones, y sobre esto señalaron todos los oradores, que en la actividad creadora de la Unión de Compositores el papel principal ahora lo tiene un determinado grupo de compositores. Estamos hablando de los camaradas Šostakovič, Prokof'ev, Mjaskovskij, Chačaturjan, Popov, Kabalevskij, Šebalin. [...] Consideraremos a estos camaradas las principales figuras de la corriente formalista en la música. Y esta corriente en su raíz es incorrecta »⁹¹

En la música soviética — prosigue Ždanov — existe una lucha secreta de dos

⁹⁰ Cfr. «Vstupitel'naja reč tov. A. A. Ždanova na soveščanii dejatelej sovetskoj muzyki c CK VKP(b)» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1948, pp. 9-13.

⁹¹ Chronika. «Vystuplenie tov. A. A. Ždanova na soveščanii dejatelej sovetskoj muzyki v CK VKP(b)» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1948, p. 16.

corrientes. La que representa un sano y progresivo principio para la música soviética, y la otra que representa al formalismo ajeno al arte soviético. El formalismo es ajeno por que representa a la música contemporánea burguesa de occidente, a la música decadente. Ajeno por que no representa a las mejores tradiciones de la música clásica, y en especial a la música de los compositores clásicos rusos. En su intervención, Andrej Ždanov demuestra realmente sus conocimientos sobre el tema, y de hecho, basándose en la idea del *realismo socialista* elaborada por M. Gor'kij, plantea los fundamentos de la teoría estética musical, en base a la *herencia clásica* de los compositores rusos, sin clases y a-política, como modelo de la nueva cultura musical del realismo socialista. A continuación, A. Ždanov toca el problema de la relación entre el nacionalismo y el internacionalismo en el arte. Para Ždanov...

«... el internacionalismo nace ahí, en donde florece el arte nacional. Olvidar esta verdad significa perder la línea directriz, perder el rostro, ser un cosmopolita sin patria. [...] No es posible ser internacionalista en la música, como en todo lo demás, sin ser un verdadero patriota de su país. Si en la base del internacionalismo está el respeto a otros pueblos, entonces no es posible ser internacionalista sin respetar y amar a su propio pueblo.»⁹²

Sin embargo, es curioso observar como para A. Ždanov, su internacionalismo le permitía despreciar y criticar a la música de otros pueblos, en particular al jazz y a la música del pueblo norteamericano. En su intervención, A. Ždanov prosigue con la cuestión del contenido musical, citando ejemplos y realizando comparaciones con la pintura y las corrientes “decadentes burguesas” de occidente, como el futurismo y el cubismo en las artes plásticas. Finalmente, A. Ždanov concluye con la exhortación a los camaradas compositores de servir a su país, brindando las obras musicales que el pueblo soviético les demanda.

«Camaradas! Si valoran el alto título de compositor soviético, ustedes deben demostrar que son capaces de servir a su pueblo mejor de lo que lo han hecho hasta el momento. Les espera un serio examen. La corriente formalista en la

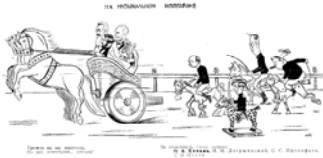
⁹² *Ibíd.*, p. 20.

música fue discutida por el partido hace ya 12 años. En este periodo el gobierno ha condecorado a muchos de ustedes con los premios *Stalin*, incluyendo aquello que pecaron de formalismo. Aquello que les han dado ha sido un gran adelanto. Además, nosotros habíamos tomado en cuenta que sus obras no estaban libres de defectos, pero fuimos pacientes esperando que nuestros compositores encontraran por sí mismos las fuerzas para elegir el camino correcto. Pero ahora todo el mundo ve que fue necesaria la intervención del partido. [...] Los compositores soviéticos tienen dos tareas de alta responsabilidad. La tarea principal es desarrollar y perfeccionar la música soviética. La otra tarea, consiste en salvaguardar a la música soviética de los elementos de la crisis burguesa.»⁹³

En esta última intervención de Andrej Ždanov, se comprueba la gran inversión que el régimen stalinista hacía en la cultura y el arte. Financiando teatros, grupos artísticos, y premiando a los creadores y artistas con cuantiosas cantidades económicas y diversos privilegios. La *ždanovščina* sólo fue una factura ideológica que había que pagar por los privilegios recibidos. El cobro lo tuvo que exigir el camarada Ždanov. Esta factura consistía en crear un arte “soviético” accesible a las masas. Un arte que reflejara la nueva realidad del pueblo trabajador. Un arte que correspondiera al realismo socialista originalmente planteado por M. Gor’kij. Esto es, representar la realidad de una nueva sociedad sin clases, en donde las contradicciones únicamente se dan entre el pasado y el presente. Entre el occidente y la Unión Soviética. Entre la música decadente burguesa y la nueva música de los compositores soviéticos. Entre el cosmopolitismo sin patria y el patriotismo soviético. Entre el formalismo y la canción de masas. Entre el pensamiento abstracto-constructivo formalista y el profundo contenido rico en melodías, claridad de formas y medios expresivos de los compositores clásicos rusos. Entre el subjetivismo burgués y el realismo socialista.

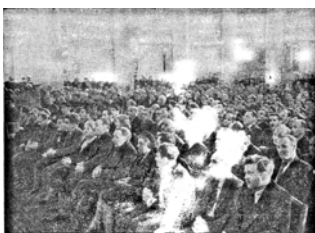
⁹³ *Ibíd.*, p. 25.

Primer Congreso de Compositores de la URSS



Al igual que en el caso de la ópera *Lady Macbeth* de D. Šostakovič en 1936, la reacción en cadena de los compositores soviéticos no se hizo esperar. Del 19 al 21 de abril de ese mismo año se organizó el primer congreso de la Unión de Compositores Soviéticos de la URSS. El congreso se llevó a cabo en la *Sala de las Columnas*, en la Casa de los Sindicatos del Kremlin en Moscú. En el congreso participaron más de 50 delegados de todas las repúblicas de la Unión Soviética. A la mesa directiva del congreso fueron elegidos varios camaradas del partido, compositores, escritores y artistas destacados. Entre ellos se eligió a Boris V. Asaf'ev, quien pronuncia el discurso inaugural del congreso, y al camarada T. Chrennikov, quien pronuncia una ponencia de dos horas sobre los 30 años de música soviética.

En su ponencia, T. Chrennikov expone paso a paso la lucha entre las corrientes de la música soviética en los últimos treinta años, la realista democrática y la impopular formalista. En su intervención, Chrennikov detalladamente analiza las tareas a realizar por los compositores soviéticos en la etapa actual de desarrollo del arte musical soviético.⁹⁴



Tras las intervenciones de B. Asaf'ev y Chrennikov, se pronunciaron las ponencias de los representantes de todas las repúblicas de la Unión en el transcurso de dos días. En todas éstas se señalaba el enorme significado que representaba para el desarrollo de la cultura musical soviética, la resolución del Comité Central del Partido sobre la ópera *Velikaja družba* del camarada V. Muradeli, y sobre el informe del camarada A. Ždanov. Además de los logros alcanzados en los años del régimen soviético,

⁹⁴ Cfr. CHRENIKOV, T.: «Tridcat' let sovetskoj muzyki i zadači sovetskich kompozitorov» *Sovetskaja Muzyka*. № 2, 1948, pp. 23-46.

y sobre las tareas por realizar para corregir los errores cometidos.

Es interesante observar como en la ponencia del delegado de Leningrad, M. Čulaki, se vislumbraban ciertos destellos de pensamiento independiente que diferían de la línea del partido, y de la masa de fieles súbditos compositores. M. Čulaki criticaba en su intervención la “miopía” de sus camaradas leningradences, por considerar la lucha contra el formalismo sólo como una campaña temporal. En su ponencia, Čulaki relataba como en las discusiones sobre la resolución del Comité Central, (indignado de lo que se decía) se alzaban algunas voces diciendo:

«— Vamos, — hablaba uno de ellos, — primero retiramos todo lo valioso que se a creado por Šostakovič, por Prokof’ev y por otros, para que estas obras no sean injustamente criticadas, conservémoslas en la reserva de oro de la música soviética. — Vamos, — decían otros, — luchemos primero contra el diletantismo y después contra el formalismo, etc.»⁹⁵

Varios de los ponentes expresaron su indignación por la posición antisocial de los compositores “formalistas”. Entre ellos, dos de los compositores acusados que no presentaron ponencia en el congreso: S. Prokof’ev y N. Mjaskovskij (curiosamente los más favorecidos por los premios *Stalin*), y los dos compositores que enviaron sus declaraciones por escrito en rechazo a sus propias posiciones formalistas: V. Šebalin (director del conservatorio de Moscú) y G. Popov.

A diferencia de estos cuatro compositores “formalistas”, los camaradas A. Chacaturjan y D. Šostakovič asistieron al congreso y presentaron con un carácter serio sus ponencias. A. Chačaturjan pidió perdón por los errores artísticos cometidos en sus obras, y prometió corregirlos con todas sus fuerzas, para así corresponder con las exigencias del Comité Central del Partido, en la creación de obras accesibles a millones de ciudadanos soviéticos. Pero desafortunadamente en su calidad de administrador, el camarada Chačaturjan no cumplió con su responsabilidad, al cometer serios

⁹⁵ Chronika. «Pervyj Vsesojuznyj s’ezd sovetskich kompozitorov» *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1948, p. 69.

errores en la dirección de la Unión de Compositores Soviéticos.

El camarada D. Šostakovič, relató a los delegados del congreso sobre la beneficiosa influencia que ha significado para su nuevo pensamiento artístico, la resolución del Comité Central del Partido sobre la ópera de V. Muradeli.

«Como me fue difícil escuchar la condenación de mi música, y yo sé que el partido está en lo correcto, que el partido desea para mi lo mejor y que yo debo buscar y encontrar el camino creativo concreto, el cual me lleve hacia el arte popular soviético realista. No buscar estos nuevos caminos me sería imposible, porque soy un artista soviético educado en el país soviético; yo debo y quiero encontrar el camino hacia el corazón del pueblo»⁹⁶

El discurso final del congreso lo pronunció el camarada T. Chrennikov, en este se hizo un balance final de las intervenciones, afirmando que los delegados recibieron con beneplácito la resolución del Comité Central del Partido. Se ha estigmatizado la corriente formalista en la música soviética y se ha convocado a la creación de obras de alta calidad artística, dignas del pueblo soviético. Como conclusión, el camarada T. Chrennikov agregó que la principal tarea de la siguiente dirección de la Unión de Compositores, será reunir esfuerzos de todos los compositores soviéticos; sacar a la luz a todos los compositores talentosos del país, y dirigir a todo este poderoso colectivo hacia el cumplimiento de las tareas artísticas, que han sido planteadas a los músicos soviéticos por Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética. Para la nueva dirección de la Unión de Compositores Soviéticos, el congreso en pleno, eligió en votación secreta a los nuevos miembros de dirección, entre los compositores y musicólogos de las 16 repúblicas. Entre ellos se encontraba el camarada Boris V. Asaf'ev.⁹⁷

El 26 y 27 de abril de 1948, cinco días después de terminado el congreso, se llevó a cabo la primera sesión plenaria de la dirección de la Unión de Compositores Soviéticos de la URSS.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 71.

⁹⁷ Cfr. *Ibíd.*, pp. 74-75.



Por votación unánime se eligió en la sesión al académico B. Asaf'ev como nuevo presidente de la Unión de Compositores Soviéticos, y al puesto de secretario general al camarada T. Chrennikov. En esta primera sesión se analizó y confirmó la nueva estructura organizativa de la Unión. Para la organización de la actividad artística se crearon seis secciones: la sección de ópera; sinfónica; de música de cámara y coral; de musicología; de géneros musicales populares, de música infantil, y de música para teatro y cine. Para la dirección del trabajo de toda la unión se crearon siete comisiones: la comisión de la música de las regiones lejanas, de los distritos y de las repúblicas autónomas de la república federal soviética rusa; la comisión de los pueblos de la URSS; la de literatura musical militar; la de educación musical y preparación de compositores jóvenes; la de imprenta y ediciones; la de folklore; y la de propaganda de la música soviética en el extranjero e intercambio con el extranjero. En un breve discurso B. V. Asaf'ev, el nuevo presidente de la Unión, expresó su profunda satisfacción por el trabajo del primer congreso de compositores soviéticos, diciendo:

«Comienza una nueva era en la música. Así mismo es necesario acabar con los viejos prejuicios. Estamos realmente a la cabeza de un asunto social de estado, ya que la música en nuestro país es un asunto del pueblo en toda la extensión de la palabra.»⁹⁸

Por una nueva estética musical, por un realismo socialista.

Como ya hemos dicho, el discurso inaugural del primer congreso de la Unión de Compositores de la URSS (SSK), estuvo a cargo de Boris Asaf'ev, titulado: *Treinta años de música soviética y las tareas de los compositores soviéticos*,⁹⁹

⁹⁸ Chronika. «Pervyj Plenum Pravlenija SSK SSSR» *Sovetskaja Muzyka*. № 2, 1948, p. 77.

⁹⁹ ASAF'EV, B.: «Tridcat' let sovetskoy muzyki i zadaci sovetskich kompozitorov. Doklad na Pervom vsesojusnom s'ezd sovetskich kompozitorov.» Estenograma. M., Izd-vo SSK, 1948, pp. 7-23.

publicado en *Sovetskaja Muzyka*, bajo el título: *Por una nueva estética musical, por un realismo socialista*.¹⁰⁰ El discurso está directamente relacionado con otros dos artículos escritos en 1948; el primero sobre la obra de Čajkovskij, titulado: *La Pérdida de la Melodía*,¹⁰¹ y el segundo titulado: *Las tradiciones clásicas en el desarrollo de la música soviética*.¹⁰²

Esta obra, por su situación social y en parte por su contenido, es muy similar al artículo que B. Asaf'ev escribiera en 1936, en el caso *Lady Macbeth* contra Šostakovič, titulado: *Cuestiones Preocupantes* (v. *supra*, cap. IX).

Después de unas cuantas líneas introductorias sobre el significado y la importancia del primer congreso de compositores, B. Asaf'ev inicia su discurso con la resolución del Comité Central del Partido, afirmando que...

«...la intervención del camarada A. A. Ždanov en la reunión de los representantes de la música soviética, con cabal claridad y profundidad, descubre el verdadero programa del desarrollo estético y florecimiento del arte musical soviético.»¹⁰³

Desarrollando la tesis central de A. Ždanov, sobre las dos corrientes estéticas en lucha de la música soviética, B. Asaf'ev señala que efectivamente, algunos compositores soviéticos han resultado infectados de la nociva influencia de la música burguesa decadente. El “formalismo”.

«Los compositores-formalistas se apartaron de las nobles tradiciones de la música clásica rusa y occidental, en nombre de la falsa “innovación”; entusiasmados por las “novedades” puramente formales de la música atonal y politonal, con sus caóticas combinaciones sonoras “neuropatológicas”, perdieron lo más importante, lo mas valioso, la clara expresividad melódica y su relación viva con la creación popular, con las fuentes eternas e inagotables de la inspiración del artista.»¹⁰⁴

¹⁰⁰ *Ídem*. «Za novuju muzykal'nuju estetiku, za socialističeskij realizm» *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1948, pp. 12-22.

¹⁰¹ *Ídem*. «Poterja melodii» op. cit., pp. 144-149 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 71-72)

¹⁰² *Ídem*. «Klasičeskie tradicii v razvitii sovetsoj muzyki» en: *O sovetsoj socialističeskoj kulture*. M., 1948, pp. 234-248.

¹⁰³ *Ídem*. «Za novuju muzykal'nuju estetiku, za socialističeskij realizm» op. cit., p. 12.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 13.

B. Asaf'ev sigue paso a paso la crítica de A. Ždanov, dirigida a crear la imagen del enemigo y su música formalista, la imagen del cosmopolita sin patria, del internacionalismo hipócrita, al cual I. Stalin había dado la espalda desde 1936. A esta imagen había que anteponer la imagen del realismo socialista, la imagen de la música soviética basada fundamentalmente en los compositores clásicos rusos, y en los modelos de la música del pueblo soviético. Al internacionalismo y cosmopolitismo había que anteponer un "patriotismo soviético".

Toda su vida Boris Vladimirovič se había dedicado a estudiar la obra de los compositores clásicos rusos. Desde el inicio de la guerra se dedicó a escribir varios ciclos de ensayos y artículos sobre la obra de Čajkovskij y Glinka; artículos sobre la obra de Musorgskij, Borodin, Rimskij-Korsakov, Ljadov, etc.; sobre la obra de A. Puškin y la música; sobre las obras de los *Compositores de la primera mitad del siglo XIX*, y sobre *La música de mi [su] patria*. En ese momento más que nadie, B. Asaf'ev conocía la música del periodo clásico y del nacionalismo ruso en la obra de los compositores de la *Magučaja kučka*. Por otra parte, su teoría de la entonación era la base teórica ideal, que el stalinismo necesitaba para la formulación de una teoría estética musical, conforme al *realismo socialista* gorkiano.

La segunda guerra mundial en gran parte había influido en el dramático giro hacia el patriotismo exacerbado, no solamente en la obra de B. Asaf'ev, sino en la de muchos otros intelectuales. La ambigüedad inherente a la cultura rusa que le confiere su posición geopolítica entre el oriente y occidente, siempre ha estado presente en su relación con Europa. Rusia y occidente, siempre en contraposición, siempre ambivalente. El occidente agresor y la admiración por su cultura. En esta ambivalencia, mezclada con la urgencia del stalinismo por obtener de la inteligencia soviética un arte "socialista", condujo a la creación de la atrocidad conceptual del *realismo socialista*.

En el discurso inaugural del congreso, B. Asaf'ev realiza una excursión por la música clásica rusa desde sus inicios, hasta las grandes obras de Rimskij-Korsakov y Čajkovskij. Éstas se exponen como los modelos a seguir en

contraposición al cosmopolitismo formalista de los camaradas acusados. B. Asaf'ev afirma que la música contemporánea ha perdido el sentido melódico en todo lo que significa, en su contenido y en su influjo sobre la construcción de bellas formas musicales, las cuales sin este sentido melódico se convierten sólo en refinados esquemas racionales. Más adelante en su discurso, Boris Asaf'ev explica que su obra *La música de mi patria*, no fue concebida como la historia de la música rusa, sino como una sinopsis de las palancas más importantes de su surgimiento, de su cultivo y audición. Pero cuando en su obra llega al final de la época clásica, y pasa al sinfonismo contemporáneo, Asaf'ev hipócritamente afirma:

«Aquí sufrí una derrota. Me detuve en el intento de penetrar en la estructura de la octava sinfonía de Šostakovič, que me atemorizó con su dramático exacerbamiento. Continuar no pude, ya que mi pensamiento se encontraba abatido a consecuencia de la novena sinfonía del mismo Šostakovič. Pronto sentí que esta sinfonía pasó “desapercibida” para toda la sociedad musical, y no porque no haya sido completamente comprendida. No, la entendieron, y la entendieron correctamente y por eso recibieron a esta obra superficial y formal como un insulto indigno de nuestro arte musical. Y estos ejemplos de la 8ª y 9ª sinfonías de Šostakovič no son la excepción. Resulta que Šostakovič tiene muchos “adeptos” o simplemente imitadores, contaminados con el nocivo formalismo pseudo-novedoso. Y estos representantes de la corriente impopular formalista, ocuparon las posiciones dirigentes de nuestro frente musical.»¹⁰⁵

Mientras el pueblo soviético ha estado año tras año cultivando su oído en las formas clásicas de la música rusa, — continúa Asaf'ev, — algunos compositores soviéticos se han ocupado en la falsa novedad de la música burguesa y decadente, con las formas monstruosas del jazz americano!

«Así, constantemente “barbarizando” al oído, ellos se han separado en su música de los pedidos y gustos artísticos del pueblo. Caóticos efectos ruidosos, manchas sucias de asonancias alejaron a la amplia masa de oyentes de la música de los formalistas, espantando e irritando al oído. Y así, la falsa

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 16.

novedad, deformando y desfigurando a la música de los formalistas racionalistas, privó a los compositores de la fuente viva de la belleza, del calor espiritual y emocional de la melodía.»¹⁰⁶

B. Asaf'ev nunca menciona en su discurso a Vano Muradeli, quien fuera el detonante de las críticas en la resolución del Comité Central del Partido. Asaf'ev dirige su crítica fundamentalmente sobre el *cosmopolita catolizado* de Stravinskij y el *despistado neurótico* de Šostakovič. Pero, ¿por que criticar a Šostakovič y no a Muradeli? Era evidente que la responsabilidad histórica era aún mayor al criticar a Šostakovič, y no a Muradeli, del cual finalmente su obra no tuvo ninguna repercusión. Si ahora se menciona a Muradeli, es tan sólo debido a estos tristes acontecimientos de la historia musical soviética.¹⁰⁷ La razón de criticar a Šostakovič — consideramos, — es la misma que había tenido doce años antes, al criticar su ópera *Lady Macbeth*. B. Asaf'ev vuelve a cometer el mismo error, para resolverlo de la misma manera.

En octubre de 1945, B. Asaf'ev había escrito el artículo *La Octava sinfonía de Šostakovič*,¹⁰⁸ para su estreno en la Filarmónica de Moscú. Dos años después, escribe el artículo *Un talento excepcional*¹⁰⁹ para la revista *Nuevo mundo*, y que para la fortuna de Asaf'ev, el artículo no fue publicado hasta 1959. Además de otros trabajos escritos sobre la música soviética y la obra de Prokof'ev.¹¹⁰ Es por eso que B. Asaf'ev se veía nuevamente obligado a deslindarse de sus aficiones, por la “novedad neuropatológica” y el “formalismo decadente” de occidente, para mostrar nuevamente así, su lealtad al régimen. En esta ocasión siendo el primero en criticar, y no el último, como en *Lady Macbeth*.

A continuación, Asaf'ev se introduce en su discurso al plano internacional, afirmando que en la prensa burguesa de Europa y América, se vierten sucias insinuaciones sobre la música soviética, defendiendo al formalismo y

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Cfr. FAY, L.: «Muradeli, Vano Il'ich» Grove.

¹⁰⁸ ASAF'EV, B.: «Vos'maja simfonija Šostakoviča» *Moskovskaja filarmonija*, M., Iskusstvo, 1945, oktjabr', pp. 5-9 (ahora en: [ASAF'EV, 1982] pp. 115-118)

¹⁰⁹ *Ídem*. «Redkij talant» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1959, pp. 19-23.

¹¹⁰ *Ídem*. «Sergej Prokof'ev» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1958, pp. 44-51.

atacando a la corriente realista y democrática en la música. En su discurso, B. Asaf'ev cita algunos fragmentos de la conferencia sobre la Resolución del Partido, leída en la radio inglesa BBC por el filósofo Bertrand Russell.¹¹¹

«Los razonamientos de Bertrand Russell sorprenden por su extraordinaria trivialidad, incluso para un filósofo reaccionario burgués. [...] “El artista debe seguir su objetivo fuera de la esfera política”, — dice Russell. En su opinión, “no estamos hablando sobre quien tiene la razón desde el punto de vista artístico — el compositor o su crítica, — sino sobre si debe o no estar sujeto el artista al control.” Russell arroja una frase sobre que “el artista debe ser sirviente de la humanidad, si es que es capaz de ello”, pero ante esto señala que “la cuestión sobre las funciones del filósofo y el artista tiene dos aspectos — uno para el mismo artista y otro para el público”.»¹¹²

La frase de Russell, “el artista debe ser sirviente de la humanidad, si es que es capaz de ello”, según Asaf'ev es falsa e hipócrita, ya que si el artista no es capaz de esto, entonces para nada es un artista. El artista — agrega Asaf'ev, — puede ser sirviente de la humanidad sólo siendo sirviente del pueblo. O de otra manera su servicio a la humanidad sería una frase vacía que esconde la indiferencia hacia los intereses de la humanidad. Sólo siendo un siervo fiel y abnegado de su pueblo, el artista músico así mismo se convierte en un sirviente de la humanidad. Otras maneras de servir a los ideales de la humanidad para el artista no existen. Pero curiosamente, B. Asaf'ev no hace la distinción de si servir al pueblo, significa también, servir al partido.

«Las palabras del orador de la antigüedad Lisio, pueden ser completamente referidas a Bertrand Russell y a sus adeptos americanos, franceses y toda clase

¹¹¹ Bertrand Arthur William Russell (1872-1970) — filósofo y matemático inglés. Fue un prolífico escritor quien popularizó la filosofía sobre una gran variedad de tópicos desde temas muy serios hasta temas mundanos. Fue un político liberal de ideas socialista y un antibelicista. Russell fue un vigoroso promotor del desarme nuclear y crítico de la invasión americana a Vietnam. En 1950 Russell recibe el premio Nobel en Literatura en reconocimiento de su variedad y significativos escritos, mostrando ser el campeón de los ideales humanitarios y de la libertad de pensamiento. Cfr. «Bertrand Russell» Wikipedia, the free encyclopedia; REALE, G.: *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico*. op. cit., Tomo III, capítulo XXIII.

¹¹² ASAF'EV, B.: «Za novuju muzykal'nuju estetiku, za socialističeskij realizm» op. cit., p. 16.

de cosmopolitas sin patria como él: “Esta gente sólo por nacimiento son ciudadanos, en pensamiento ellos ven como patria a cualquier país, en donde ellos encuentran su beneficio, ya que su patria no es el estado, sino su propiedad”»¹¹³

A diferencia de la Unión Soviética, — prosigue Asaf'ev, — la filosofía y la estética de la sociedad contemporánea burguesa esta infestada de pesimismo. Y la ideología de esta sociedad descompuesta, conlleva a las doctrinas muertas y a las fantasías filosóficas de Hartmann, Ostwald, Spengler, Bergson y Nietzsche.

«Buscan tranquilizarse en las sombras de la teoría freudiana del subconsciente y en la mística demente de Swedenborg, etc. En tal sociedad el espíritu creativo cede el lugar a la disgregación del espíritu. La época de la decadencia burguesa en el pleno sentido de la palabra es la época de las “proezas heroicas estratosféricas” en el arte. Aquello que sólo se insinuaba en la “pintura absoluta” de Cézanne, en los lienzos de Matisse, se encontraba ya por completo en el formalismo de Picasso con sus principios de la disgregación del volumen, y en la pintura de los expresionista alemanes. La predicación del ilogismo en la poesía iniciado por los manifiestos de Marinetti, posteriormente académico fascista, culminaron en todas las abominaciones del surrealismo, en las monstruosidades de Cocteau, y en las vilezas de los gangsters literarios americanos.»¹¹⁴

En la música — continúa Asaf'ev — lo que fue iniciado en la escuela de A. Schönberg y desarrollado en el expresionismo de A. Berg y A. Webern, fue continuado por E. Krenek, P. Hindemith, y hasta nuestros días con el compositor francés O. Messiaen y muchos otros.

«El así llamado neoclasicismo y neoromanticismo con su pasado de galvanización, es un fenómeno de profunda decadencia y crisis. No es nada casual que en la filosofía y la estética burguesa, de nuevo surja la oscura sombra de Henri Bergson [...] Ahora Henri Bergson es también el “profeta” del modernismo musical. En la guerra contra el principio ideológico en el arte,

¹¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹¹⁴ *Ibidem.*

contra el realismo artístico, el arte decadente ampliamente utiliza las ideas reaccionarias de Henri Bergson.»¹¹⁵

El misticismo y la teosofía de Swedenborg — continúa Asaf'ev — se esconden tras las manipulaciones matemáticas de los modernistas en la música, y en el geometrismo decadente de las artes plásticas. La obra de Schönberg y sus discípulos esta atravesada de ese misticismo neuro-patológico, que llega hasta el catolizado Stravinskij!

En cuanto al resurgimiento de la oscura sombra de Henri Bergson, es muy posible que Asaf'ev se refiriera a la obra de Gisèle Brelet, *Esthétique et création musicale*,¹¹⁶ publicada ya en 1947. En ésta, la autora realiza un análisis de la creación musical contemporánea en base a la filosofía de H. Bergson. G. Brelet afirma que la esencia de la música es su forma temporal, la cual mantiene una relación íntima con la temporalidad de la conciencia. Ésta se equipara al concepto bergsoniano de la duración pura (*durée pure*).

En el primer capítulo, titulado: *Estética y psicología de la creación*, Gisèle Brelet afirma:

«Hablando en general, podrían los compositores clasificarse en dos tipos: los que crean bajo el imperio de consideraciones formales y los que obedecen a su necesidad de expresarse; la creación estaría, pues, psicológica o formalmente determinada.»¹¹⁷

Para Brelet la creación musical es fruto de una elección que se concreta en dos actitudes creadoras fundamentales, el empirismo y el formalismo. En el primer caso, el músico parte de la experiencia directa que le brinda el material sonoro, y busca nuevas sonoridades y nuevas técnicas. En el segundo caso, es la forma la que dirige *a priori*, y no trata de descubrir el material sonoro, sino de producirlo y formarlo.

Un cuarto de siglo antes, la oscura sombra del “profeta” del modernismo

¹¹⁵ *Ibíd.*, pp. 17-18.

¹¹⁶ BRELET, G.: *Esthétique et création musicale*, París, P. U. F., 1947 (trad. cast. Hurtado, L. *Estética y Creación Musical*. Buenos Aires, Hachette, s. d.)

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 16

musical había ya infectado la obra de B. Asaf'ev, al expresar todos estos conceptos expuestos por Gisèle Berlet, en su obra de 1923, titulada: *El proceso de formación de la materia sonora* (v. *supra*, cap. III). Esto es pues, lo paradójico de su discurso, en el que Asaf'ev continúa con la crítica precisamente del catolizado Stravinskij!, afirmando que...

«...mi relación hacia el “bazar de juguetes” en la música de occidente no era suficientemente seria. Lo reconozco, y por eso al poco tiempo después de la primera guerra mundial, fui castigado al entusiasmar me por el arte decadente del discípulo de Rimskij-Korsakov, Stravinskij, quien se convirtió posteriormente en el “martillero” de la melodía rusa!»¹¹⁸

Efectivamente, B. Asaf'ev reconoce que por algún tiempo escribió mucho sobre Stravinskij, y al igual que muchos otros, veía en Stravinskij a un compositor progresivo. Esto se evidencia principalmente en su *Libro sobre Stravinski*, en el que afirma en 1926 que por su obra «...Stravinskij llegó a ser el Puškin de la música rusa» (v. *supra*, cap. V). Además de otras obras, como su artículo *El Proceso de morfo-formación en Stravinskij*,¹¹⁹ que permaneció inédito en ruso por 54 años. El artículo se publicó por primera vez en la revista *Auftakt, Moderne Musikblätter* (1929), bajo el título: *Formbildungs Prozess bei Igor Stravinsky*. En éste B. Asaf'ev comienza diciendo:

«Al titular este artículo como *el proceso de morfo-formación*, y no como la forma de la música de Stravinskij, concientemente subrayo la idea conductora: en la creación de Stravinskij no existen esquemas formales premeditados, por los cuales se construirían sus obras. Cada una de ellas (con una pequeña excepción de entre las obras del primer periodo, como por ejemplo su Sinfonía) representa en sí una nueva y única resolución del problema de la forma en su tipo, como síntesis de elementos orgánicos que forman una unidad artístico-musical»¹²⁰

¹¹⁸ ASAF'EV, B.: «Za novuju muzykal'nuju estetiku, za socialističeskij realizm» op. cit., p. 15.

¹¹⁹ ASAF'EV, B.: «Formbildungs Prozess bei Igor Stravinsky» *Auftakt, Moderne Musikblätter*. Red. E. Steinhard, Jahrgang IX, № 4, 1929, S. 101-105, 106-108 (ahora como: «Process formoobrazovanija u Stravinskogo» en: [ASAF'EV, 1982] pp. 82-91)

¹²⁰ *Ibid.*, p. 82

Sin embargo Stravinskij — prosigue Asaf'ev en su discurso veinte años después — terminó al igual que muchos otros sediciosos pequeño burgueses, en el campo del formalismo y de la reacción!

«En la publicación de 1945 del libro de Stravinskij "*Poétique musicale*", encontramos a la idealización de la Edad Media completamente en el espíritu de la "estética" y la filosofía fascista, con sus suspiros hipócritas bajo el pretexto de que "el espíritu de nuestro tiempo está enfermo, y en cuanto a esto, la música que está marcada de los rasgos de depravación patológica, permite el desarrollo posterior del pecado en la conciencia humana" ...»¹²¹

Para Asaf'ev era evidente que la música sólo debía reflejar los aspectos positivos e "idealizados" de la vida (soviética), negándole valor estético a otros estados de la conciencia humana. Pero el motivo fundamental de su vehemente ataque a Stravinskij, era la crítica que éste realiza al "realismo soviético", en su obra *Poétique musicale*. El fragmento citado por Asaf'ev de esta obra, se refiere al análisis que Stravinskij realiza sobre el proceso de la composición musical. Stravinskij escribe:

«Vivimos en un mundo en el que la condición humana sufre hondas conmociones. El hombre moderno está en camino de perder el conocimiento de los valores y el sentido de las relaciones. [...] de un lado se tiende a apartar el espíritu de lo que yo llamaría la alta matemática musical para rebajar la música a aplicaciones serviles y vulgarizarla acomodándola a las exigencias de un utilitarismo elemental, tal como veremos luego al estudiar la música soviética; por otro lado, como el espíritu en sí mismo está enfermo, la música de nuestro tiempo, y muy particularmente aquélla que se cree pura, lleva en sí las marcas de una lacra patológica y propaga los gérmenes de un nuevo pecado original: el viejo pecado original fue esencialmente un pecado de conocimiento»¹²²

En el fragmento es evidente la crítica de Stravinskij a la estética del realismo

¹²¹ ASAF'EV, B.: «Za novuju muzykal'nuju estetiku, za socialističeskij realizm» op. cit., p. 18.

¹²² STRAVINSKY, I.: *Poétique musicale*. París, Janin, 1945 (trad. cast. Grau, E. *Poética Musical*. Madrid, Taurus, 1977) p. 51.

socialista, que “al rebajar la música a aplicaciones serviles, y vulgarizarla acomodándola a las exigencias de un utilitarismo elemental”, satisface a las masas que exigen una música simple y comprensible, de melodías populares del pueblo y del folklore. En su quinta lección, *Las transformaciones de la música rusa*, Stravinskij realiza su aguda crítica a la musicología soviética, citando fragmentos de “eminentes y célebres musicólogos” sobre el análisis del arte musical, pero sin mencionar sus nombres ni sus fuentes. I. Stravinskij afirma que la *intelligencija soviética* pretende asignar a la música un papel, y atribuirle un sentido totalmente extraño a su verdadera misión. En una velada alusión a B. Asaf’ev, Stravinskij escribe:

«He aquí lo que escribió uno de los más eminentes musicógrafos y musicólogos soviéticos: “Sería ya hora de abandonar esta distinción feudal, burguesa y presuntuosa entre la música popular y la música culta. Como si la cualidad estética no fuera privilegio más que de la invención individual y de la creación personal del compositor”. Si el interés creciente por la etnografía se paga al precio de tales herejías, sería quizá preferible que este interés se redujese a sus formas primitivas de antes de la revolución, sin lo cual se corre el riesgo de no aportar a la cultura musical de Rusia más que detrimento y confusión.»¹²³

Al parecer, la cita se refiere al concepto asafiano de la “música cotidiana” (*bytovaja*), en el que se afirma la necesidad de sustituir las diferencias entre las categorías que se han ido dando en el desarrollo histórico de la música, ya que las categorías acostumbradas no definen con exactitud los fenómenos musicales contemporáneos. Este concepto fue elaborado por B. Asaf’ev en 1927, en su obra titulada: *La música cotidiana después de Octubre*.¹²⁴

Pero además de su crítica a la *intelligencija soviética*, Stravinskij critica la política cultural del estado, afirmando que...

«...la segunda intervención de Stalin se relaciona justamente con la música.

¹²³ *Ibid.*, pp. 111-112.

¹²⁴ GLEBOV, I. (Asaf’ev) «Bytovaja muzyka posle Oktjabrja» op. cit., pp. 17-32. (v. *supra*, cap. I, nn. 96-97)

Fue suscitada por los escándalos que provocó la ópera de Shostakóvich *Lady Macbeth de Mtzensk*, sobre un asunto de Léskoff, y su ballet *El límpido arroyo*, sobre temas *koljosianos*. La música de Shostakovich y los motivos de sus composiciones fueron severamente juzgados, puede que no del todo erróneamente, esta vez. Se les tachó, entre otras cosas, de formalismo decrepito. [...] Hay que decir que esta guerra contra la música llamada difícil tenía sus motivos.»¹²⁵ (v. *supra*, cap. IX, *Cuestiones preocupantes*)

Stravinskij afirma que la *intelligenciya*, por motivos políticos y sociales, rompió bruscamente con el constructivismo y el futurismo, para abrirse camino en la “simplificación”, por un nuevo populismo y el folklore.

«El éxito del compositor Dzerjinsky, apoyado por la aprobación personal de Stalin, [...] revelaron esta tendencia hacia el folklore, que se dijo ser nueva, pero que en realidad era cosa familiar desde hace mucho tiempo a la música rusa; tendencia que persiste hasta hoy. Intencionalmente, no me detengo en las obras y en las actividades de compositores que ya se habían revelado y formado antes de la revolución y que no han sufrido después ninguna evolución notable (por ejemplo, Miaskowsky, Stéinberg y otros que no son sino continuadores de las escuelas de Rimsky-Korsákoff y de Glazúnov). Se pretende hoy en Rusia que los nuevos auditores de la masa exigen una música simple y comprensible. La consigna para todas las artes es el “realismo socialista”. Si los dirigentes de la música soviética confunden, expresamente o quizá por ignorancia, los problemas etnográficos con los de la creación, cometen el mismo error cuando se refieren a la ejecución, pues la elevan tendenciosamente al nivel del fenómeno creador y de la verdadera cultura musical.»¹²⁶

Stravinskij realiza una clara distinción entre los compositores de la escuela de Rimskij-Korsakov (su escuela), Steinberg, Glazunov, e incluso a Mjaskovskij; y los compositores populistas, caracterizando a éstos como el fundamento del “realismo socialista” en la música. No obstante, al igual que muchos otros musicólogos de occidente, Stravinskij identifica solamente al simplismo de la

¹²⁵ STRAWINSKY, I.: *Poétique musicale*. op. cit., pp. 109-110.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 110-112.

canción de masas de los “músicos proletarios”, como la base única del realismo socialista, sin tomar en cuenta el ideal gorkiano, que es la herencia de los compositores clásicos rusos como la base a-política y a-crítica necesaria para la música en una nueva sociedad sin clases.

Pero a diferencia de Stravinskij, y siguiendo la línea marcada por Andrej Ždanov, B. Asaf'ev afirma en su discurso que la cultura musical soviética es la heredera legal de la gran riqueza artística creada por los compositores clásicos rusos, entre ellos el maestro de Stravinskij (Rimskij-Korsakov), y de las tradiciones del arte nacional ruso y de todos los pueblos de la URSS. Es por eso que la música soviética debe desarrollar las mejores tradiciones del arte clásico realista. Asaf'ev escribe:

«Nuestra estética socialista soviética se distingue por principio de la vieja, incluyendo incluso a la estética democrática contemporánea. La principal diferencia se determina por las nuevas cualidades de nuestra época socialista, por la nueva visión de los artistas soviéticos. Los modelos heroicos, las ideas y sentimientos de nuestro arte están marcados de los síntomas de una nueva sociedad socialista, de nuevas relaciones entre las personas.»¹²⁷

Pero el realismo socialista — continúa Asaf'ev, — muestra a la realidad no de una manera estática, en estado de quietud, sino en su pleno desarrollo en donde el presente se transmite hacia el futuro. Es por eso que los compositores soviéticos deben ver hacia futuro, hacia «Los contornos del futuro comunista que claramente se ven ya en el presente, éstos están en cada hecho diario de nuestra realidad socialista.»¹²⁸ El realismo socialista da la posibilidad a los artistas de reflejar la realidad actual de manera verás, de descubrir ampliamente las perspectivas del movimiento de la sociedad socialista, del crecimiento de la riqueza espiritual. De aquí se desprende el paradójico concepto del romanticismo revolucionario, como parte integrante del realismo socialista.

¹²⁷ ASAF'EV, B.: «Za novuju muzykal'nuju estetiku, za socialističeskij realizm» op. cit., p. 19.

¹²⁸ *Ibidem*.

«El héroe romántico de nuestra contemporaneidad soviética está al lado de nuestro artista. El artista soviético no necesita buscar ideas del bello pasado idealizado, o dibujar en bocetos nebulosos el futuro fantástico. La belleza se encuentra a nuestro alrededor, en nuestra vida. Para el artista soviético que domina el estilo del realismo socialista, le es claro la perspectiva del desarrollo de esta belleza. Nuestra belleza no es una abstracción nebulosa del futuro, sino un modelo real del presente, con un desarrollo completamente determinado y regular hacia el futuro.»¹²⁹

B. Asaf'ev afirma que una de las cuestiones centrales en el arte soviético, es la creación del ideal positivo. En la música soviética aún se dibuja muy difusamente el modelo del nuevo hombre soviético, del héroe de la sociedad socialista, el portador de las ideas de lo bello.

«En las grandes forma musicales, en donde se ha sentido sobre todo la acción destructora de la estética del formalismo, el problema del ideal positivo, y el problema del reflejo de lo bello en nuestra realidad, resultaba insoluble. Para crear el modelo del héroe positivo, es necesario estudiar y saber nuestra realidad, dominar a la perfección el saber plasmar esta realidad en la música y, ante todo, en la melodía.»¹³⁰

Es por eso que el realismo socialista presupone el reflejo de la vida en un movimiento dialéctico ininterrumpido, en la consolidación sucesiva e inevitable de lo nuevo por lo viejo. Esto significa que el héroe positivo, como portador de lo nuevo y lo bello, debe estar en el centro de atención de los compositores. Refiriéndose nuevamente a la resolución del 10 de febrero del Comité Central del Partido, en el que se reafirma claramente el significado de la música como un hecho de todo el pueblo. B. Asaf'ev concluye diciendo:

«Ante todo, quiero convocar a todos los delegados del Primer congreso de compositores de la URSS, ya que esto es precisamente lo más importante, a lo que esperan de nosotros ahora nuestro partido, nuestro pueblo y el gran timonel de nuestro país — Iosif Vissarionovič Stalin!»¹³¹

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 20

¹³⁰ *Ibídem.*

¹³¹ *Ibíd.*, p. 22

En 1949, a sólo un año del primer congreso de compositores de la URSS, el periodista inglés Alexander Werth publica su libro, titulado: *Musical Uproar in Moscow*.¹³² En éste se relata en un estilo periodístico, los ataques del Comité Central del Partido Comunista en contra de los más destacados músicos de la Unión Soviética. Mr. Werth, siendo en ese entonces corresponsal de prensa en Moscú, pudo obtener mucha información de primera mano sobre estos hechos. En el capítulo de su libro, *The Strange Case of Professor Assafiev*, Mr. Werth menciona que B. Asaf'ev no estuvo presente en la apertura del congreso por motivos de salud, y su discurso fue leído en su ausencia.¹³³ Este hecho no se menciona en la crónica editorial de la revista *Sovetskaja Muzyka*, sin embargo lo menciona E. Orlova y A. Krjukov en su obra, *Akademik B. V. Asaf'ev*.¹³⁴ Su evidencia se basa en la relación directa con Asaf'ev. E. Orlova trabajaba en ese entonces bajo su dirección en la *Casa-Museo de P. I. Čajkovskij*,¹³⁵ y el padre de A. Krjukov — el compositor N. Krjukov — estuvo presente en el congreso.¹³⁶

De acuerdo con la evidencia ofrecida en el documento de Werth, el discurso de Asaf'ev pudo haber sido drásticamente alterado por la persona que lo entregó. No siendo musicólogo, Mr Werth pudo apreciar en su investigación las contradicciones entre los escritos de B. Asaf'ev, y las declaraciones de su discurso.

«...hitherto the professor had expressed himself as being in complete sympathy with the then "latest" composers of the Left, such as Stravinsky, Hindemith and Berg, and particularly with such Soviet symphonists as

¹³² WERTH, A.: *Musical Uproar in Moscow*. London, Turnstile Press, 1949.

¹³³ Cfr. MONTAGU-NATHAN, M.: «The Strange Case of Professor Assafiev» *Music & Letters*, Vol. 38, № 4. (Oct., 1957), pp. 335-340; *Ídem*. «Musical Uproar in Moscow» *The Musical Times*, Vol. 90, № 1277. (Jul., 1949), p. 231; SLONIMSKY, N.: «Realistic Music; 25 Soviet Composers; Musical Uproar in Moscow» *Notes*, 2nd Ser., Vol. 8, № 1. (Dec., 1950), pp. 165-167; POSTON, R.: «Musical Uproar in Moscow» *International Affairs (Royal Institute of International Affairs 1944-)*, Vol. 25, № 4. (Oct., 1949), p. 536.

¹³⁴ Cfr. ORLOVA, E./Krjukov, A.: *Akademik B. V. Asaf'ev*. [ORLOVA, 1984b] pp. 260-261.

¹³⁵ Cfr. ORLOVA, E.: «Iz pamjatnyh dnei i besed» en: [KRJUKOV, 1974] pp. 268-285.

¹³⁶ Cfr. Chronika. «Pervyj Vsesojuznyj s'ezd sovetskich kompozitorov» *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1948, p. 75

Shostakovich, Prokofiev and Miaskovsky, whose output he had described as “the pride and glory of Soviet music”. But in an introductory Address (read in his absence owing to illness) to the Musicians’ Conference in 1948 he deplored that “despite certain successes by our composers in song-writing and cinema music, we have still failed in our duty to the People. »¹³⁷

No obstante, E. Orlova afirma que el discurso se preparó colectivamente con la participación de otros músicos soviéticos, y que no se especifica.¹³⁸

En cuanto a la conferencia de radio citada por Asaf’ev en su discurso, podemos decir que en efecto, durante los años 40 y 50 Bertrand Russell había participado en muchas transmisiones de radio de la BBC de Londres, sobre varios tópicos y temas filosóficos. Uno de éstos fue sobre la resolución del Comité Central del Partido Comunista sobre la ópera de V. Muradeli. Es muy posible que esta información la haya recibido B. Russell del mismo A. Werth. Pero lo interesante de este hecho, es que B. Asaf’ev haya citado de una transmisión de la BBC de Londres en 1948. Como sabemos, en ese momento era muy difícil que un ciudadano soviético por sus propios medios escuchara la radio internacional. Con mayor razón siendo una transmisión de radio de uno de los filósofos socialistas más célebre en occidente, y un implacable crítico del stalinismo. En todo caso, esto nos demuestra la posibilidad de las dos versiones: ya sea que el documento haya sido alterado; o bien, que B. Asaf’ev haya sido asistido con material clasificado, y dirigido políticamente en la elaboración del discurso. En última instancia, a Boris Asaf’ev no se le exime de su responsabilidad histórica, sin dejar de considerar que fue una víctima más del régimen totalitario de Stalin.

Como ya hemos dicho, en la primera sesión plenaria de la dirección de la Unión de Compositores Soviéticos inmediata al congreso, B. Asaf’ev fue electo presidente de la Unión, SSK. El 25 de abril de 1948, el día anterior a esta sesión, Boris Vladimirovic leyó su conferencia titulada: *Los años de*

¹³⁷ WERTH, A.:«The Strange Case of Professor Assafiev» op. cit., Citado en: MONTAGU-NATHAN, M.:«The Strange Case of Professor Assafiev» op. cit., p. 338.

¹³⁸ Cfr. [ORLOVA, 1964] p. 392.

juventud de Čajkovskij y la música de “Sneguročka”,¹³⁹ para la sesión dedicada al tema de Čajkovskij-Ostrovskij en la *Casa-museo de P. I. Čajkovskij*.



Boris V. Asaf'ev no volvió a escribir más, y sólo en el transcurso de los últimos meses de su vida, se fueron publicando mes tras mes sus artículos inéditos en *Sovetskaja Muzyka*. El 27 de enero de 1949 fallece en Moscú a la edad de 64 años. Su artículo *Compositor, el pueblo lo nombra*, se publica al mes siguiente en el Nº 2 de *Sovetskaja Muzyka*.

Epílogo

Diez años después de la resolución del 10 de febrero de 1948, sobre la ópera *Velikaja Družba* de Vano Muradeli, el Comité Central del Partido Comunista rectificaba su posición en una nueva resolución del 28 de mayo de 1958. Esta resolución básicamente declara que los juicios en contra de los compositores acusados fueron injustos e injustificados, ya que la valoración errónea de las óperas se debía fundamentalmente a los juicios subjetivos del propio I. Stalin. Juicios que en gran medida se debieron a la influencia negativa que tuvieron sobre él, Molotov, Malenkov y Beria, en la resolución de estas cuestiones. La resolución fue publicada en el diario oficial *Pravda*, el 8 de julio de 1958.

Citamos un breve resumen:

Sobre la Rectificación de los Errores en la Valoración de las Óperas
“Velikaja Družba”, Bogdan Chmel'nickij” y “De todo Corazón”

Resolución CK KPSS del 28 de mayo de 1958 ¹⁴⁰

CK KPSS señala que la resolución del CK sobre la ópera de V. Muradeli
“Velikaja družba” del 10 de febrero de 1948 en general jugó un papel positivo

¹³⁹ ASAF'EV, B.: «Junye gody Čajkovskogo i muzyka k “Sneguročke”» Doklad na sessii v Dome-muzee P. I. Čajkovskogo, 25. IV 1948. Sin publicar. Cfr. [DMITRIEVOJ-MEJ] p. 341, Nº 919.

¹⁴⁰ «Postanoblenie CK KPSS ot 28 maja 1958 g. Ob ispravlenii ošibok v ocenke oper “Velikaja družba”, “Bogdan Chmel'nickij” i “Ot vsego serdca”» *Pravda* ot 8 ijulja 1958 g. (ahora en: *Sovetskaja Muzyka*, Nº 7, 1958, pp. 3-4)

en el desarrollo del arte musical soviético. En esta resolución se determinaron las tareas del desarrollo del arte musical sobre la base de los principios del realismo socialista, subrayando el significado de la relación del arte con la vida del pueblo soviético, con las mejores tradiciones democráticas de la creación musical clásica y popular. Fueron justos los juicios sobre las tendencias formalistas en la música, consideradas “novedosas”, que alejan el arte del pueblo y que la convierten en el logro de un cerrado círculo de gourmet(s). El desarrollo de la música soviética en los siguientes años confirmó lo correcto y puntual de estos señalamientos del partido.

Al mismo tiempo las valoraciones de algunos compositores dadas en esta resolución, en una serie de casos fueron injustificadas e injustas. La ópera de V. Muradeli “Velikaja družba” tenía algunos errores los cuales merecían la crítica profesional, mas sin embargo no eran motivo para declara la ópera como ejemplo del formalismo en la música. A los talentosos camaradas compositores D. Šostakovič, S. Prokof’ev, N. Mjaskovskij y otros, por algunas de sus obras en que aparecieron tendencias erróneas, fueron infundadamente llamados representantes de la corriente impopular formalista. [...] Algunas de las valoraciones erróneas en la resolución señalada, reflejaron el juicio subjetivo hacia algunas obras y creaciones del arte por parte de I. V. Stalin. [...] Como es sabido, en la resolución de estas cuestiones tuvieron una significativa influencia negativa sobre Stalin los camaradas Molotov, Malenkov, Berja. [...]

El mismo 8 de julio de 1958, *Pravda* publica un largo artículo editorial titulado *El camino de la música soviética — el camino del pueblo y el realismo*.¹⁴¹ En éste se hace un amplio análisis sobre las resoluciones del CK, y las tareas a seguir por la sociedad y el partido en la construcción del socialismo. En el artículo se afirma que estas resoluciones, en cuanto a la literatura y el arte aprobadas entre 1946 y 1948, tuvieron un gran significado para el desarrollo de la cultura en la sociedad soviética, en base a la teoría revolucionaria del marxismo-leninismo.

¹⁴¹ Editorial: «Put’ sovjetskoi muzyki — put’ narodnosti i realizma (Redakcionnaja stat’ja “Pravdy”)» *Pravda* ot 8 ijulja 1958 goda (ahora en: *Sovetskaja Muzyka*, № 7, 1958, pp. 5-16)

«Estas resoluciones fueron aprobadas en el periodo, cuando al círculo agresor del imperialismo comenzó la “guerra fría” contra la Unión Soviética y otros países en el camino del socialismo, cuando fue iniciado el chantaje atómico, acompañado de rabiosos ataques de la ideología burguesa sobre la ideología y la cultura socialista.»¹⁴²

Estas resoluciones — continúa el artículo — tuvieron una productiva influencia en el arte del realismo socialista. En su base se encuentran los principios leninistas del partidismo (*partijnost'*) y lo popular (*narodnost'*) en la creación artística. El artículo editorial continúa:

«El arte pertenece al pueblo, — decía V. I. Lenin. — Este debe de ir a sus más profundas raíces en el mismo grosor de las amplias masas de trabajadores. Este debe ser entendible por las masas y amado por ellas.»¹⁴³

En la resolución del 1948, se determinó claramente la dirección del realismo en la creación musical, que se basa fundamentalmente en la tradición de la escuela musical clásica rusa en estrecha relación con la creación popular. En consecuencia, para la realización de los principios leninistas del partidismo y lo popular, el partido luchó en contra de lo “novedoso”, en contra de la complicación intencional del lenguaje musical, que es reflejo de la influencia del arte decadente burgués. El primer congreso de compositores de 1948, recibió la resolución del partido como el programa a seguir por todos los representantes de la música soviética.

«El sentir de los compositores soviéticos, que con el corazón y la razón recibieron el programa del partido, fue expresado muy bien en las palabras dirigidas al congreso del notable representante musical, el académico B. Asaf'ev. Él subrayó que la resolución del CK “clara y profundamente reafirma el significado de la música, **como un hecho de todo el pueblo...**” [...]»¹⁴⁴

Como podemos observar, el punto central de la resolución del CK KPSS, en la corrección de los errores y abusos cometidos en el pasado, se encuentra en la valoración subjetiva del propio Stalin y compañía, y no en el programa del

¹⁴² *Ibid.*, p. 6.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 8.

partido. Toda la responsabilidad de los errores cometidos en el pasado, recaen en la persona de Stalin, quien al no conocer bien sobre estas cuestiones, se vio negativamente influenciado por los camaradas Molotov, Malenkov, y Beria. Esto significa que todos los fundamentos de la estética del realismo socialista, son única y exclusivamente criterios de juicio subjetivo, susceptibles de ser comprendidos y valorados “erróneamente”. Tanto los principios leninistas de la *partiinost’* y la *narodnoct’* en el arte, como el clasicismo ruso musical sobre la base de la creación popular, y el ideal positivo del héroe romántico revolucionario, como parte integrante del realismo socialista, son cuestiones de gusto.

Lo cierto es que los criterios de juicio estético del realismo socialista, eran exclusivamente criterios ideológicos y políticos. La fina e indefinida línea de demarcación entre estas dos categorías estéticas que son el “realismo” y el “formalismo”, con sus epítetos derivados: “cosmopolitismo”; “futurismo”; “snobismo”, etc., podía ser trasgredida por cualquier valoración de juicio. La cuestión aquí no se encuentra en la valoración misma, sino en el peso social y político que representaba esta valoración.

Cuarenta años después de la *ždanovščina*, durante la *prestrojka* y la *glasnost’*, se publica en *Sovetskaja Muzyka* un artículo de Grigorij Golovinskij, dedicado a explicar los acontecimientos de 1948. El artículo se tituló: *¿Que es lo que sucedió en 1948?*¹⁴⁵ Su autor señala que la resolución del CK de 1958, fue tan sólo un maquillaje de lo que en realidad sucedió en la *ždanovščina*. Todos estos acontecimientos son caracterizados por Golovinskij, como los métodos arbitrarios de la política cultural y artística, con pretensiones “teóricas” por parte del equipo administrativo. Estos métodos que se formaron durante los años treinta, finalmente se constituyeron en el sistema administrativo de los años siguientes (la burocracia soviética). G. Golovinskij realiza un recuento de todo el proceso del 48, y señala los motivos que condujeron a la operación

¹⁴⁵ GOLOVINSKIJ, G.: «Tak čto že proizošlo v 1948 godu?» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1988, pp. 29-37.

disciplinaria del partido. En su tesis central, G. Golovinskij señala que en todas estas resoluciones del CK, en cuanto a la literatura y el arte, fundamentalmente se exigía del arte la creación de un modelo ideal de la realidad contemporánea soviética, para llevar este modelo a la conciencia del lector, del espectador, y del escucha.

«Es completamente irrelevante que este modelo ideal fuera infinitamente lejano de la vida real del país, con su devastada existencia de servidumbre y de hambre, con el catastrófico déficit de vivienda en las ciudades, con la amenazante tragedia de nuevos procesos de represión masiva, con su cada vez más clara conciencia de la mentira oficial de desfile. El modelo debería inducir: la vida y el ahora es excelente, el mañana será aún mejor, nuestras carencias — dificultades — son temporales y fácilmente superables. Así fue el “pedido social”, y la respuesta a éste no se hizo esperar...»¹⁴⁶

Según la tesis de Golovinskij, estas exigencias del partido a los artistas, para crear obras que reflejaran la vida del pueblo soviético, resultaron ser completamente contradictorias, ya que pedían reflejar una realidad idealizada, un “realismo socialista” inexistente. Esta fue una de las llaves de manipulación ideológica del partido sobre el pueblo soviético. La imagen del enemigo formaba parte de ésta. La “decadencia burguesa”, el capitalismo en constante “crisis”, la música formalista de occidente, el jazz! norteamericano que pudre las mentes de los sanos ciudadanos soviéticos. El mal asecha constantemente a nuestra bella realidad, que es representada en las grandes obras de los grandes artistas soviéticos. Golovinskij prosigue:

«Este modelo radiante de realidad idealizada, el cual el arte estaba obligado a llevar al pueblo soviético, debería ser percibido y asimilado inmediatamente y por todos. De aquí surge la especial inquietud por su acceso generalizado, por la fácil asimilación del “alimento artístico”. [...] Todas estas exigencias prácticas que se presentaron ante el arte, en particular el musical, fue necesario revestir en una sólida forma “científica”, llevarla bajo una apariencia de teoría única, apoyándose en las declaraciones de los pensadores rusos del

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 31.

siglo XIX sobre el arte musical.»¹⁴⁷

Golovinskij llega a nuestra misma conclusión, sobre la urgencia del partido por hacerse de una base teórica musical para su estética, y que obtiene en 1948 con la adhesión de B. Asaf'ev a la estética musical de Andrej Ždanov.

«Reconocemos que a la música soviética sobre todo tuvo “suerte”: ninguna de las otras artes recibió señalamientos administrativos — de como crear — de tipo tan desarrollado y teorizado. Así salió a la luz la famosa “estética musical de Ždanov”, redactada en su discurso, y después reafirmada en la resolución de 1948. A ésta se le puede bautizar con todo fundamento como una estética funcional decorativa...»¹⁴⁸

Golovinskij afirma que en su “estética decorativa”, A. Ždanov formula en aforismos finos y breves, la relación directamente proporcional entre la genialidad de la obra musical, y la cantidad de personas a la que es capaz de inspirar. Como el aforismo «No todo lo accesible es genial, pero todo lo verdaderamente genial es accesible, y mientras más genial sea, será más accesible para la amplia masa del pueblo». ¹⁴⁹ O su conclusión práctica: «A los compositores que les resulte su obra incomprensible para el pueblo, que no pretendan que el pueblo, al no entender su música, se eleve hacia ésta. La música que no es comprensible al pueblo, el pueblo no la necesita»¹⁵⁰

A partir de estas tesis, G. Golovinskij formula una serie de preguntas retóricas como: ¿A quien debe el arte ser accesible? ¿Realmente la música genial posee la feliz propiedad de la accesibilidad total? Citando a la musicóloga N. Šachnazarovaja,¹⁵¹ Golovinskij responde que la música requiere de una determinada cultura auditiva para que ésta sea accesible. Por otra parte, la inercia en la percepción auditiva es más estable y conservadora. Su percepción es más pasiva que la visual. Es por eso que el influjo

¹⁴⁷ *Ibidem.*

¹⁴⁸ *Ibidem.*

¹⁴⁹ Stenograma «Vystuplenie tov. A. A. Ždanova na soveščanii dejatelej sovetskoj muzyki v CK VKP(b)» p. 143. Citado en: GOLOVINSKIJ, G. op. cit., p. 33

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 33

¹⁵¹ ŠACHNAZAROVAJA, N.: *Problema narodnosti v sovetskom muzykal'nom iskusstve na sovremennom etape.* M., 1987.

emocional directo de la música, mucho más que en otras artes, se reconoce por la conciencia común (el oyente no avezado), como su calidad de criterio artístico. Si algo no actúa de inmediato, si no se escucha algo conocido al momento, significa que no es comprensible, que no es accesible, y entonces no es popular y no es artístico.

Curiosamente, todas estas afirmaciones de N. Šachnazarovaja, citadas por Golovinskij, fueron ideas ya expresadas por B. Asaf'ev desde 1925. En 1986 N. Šachnazarovaja publica su artículo, *La conciencia musical de masas y el problema de la teoría contemporánea de la cultura*,¹⁵² como parte de los materiales de las conferencias de toda la Unión, publicadas en la colección *B. V. Asaf'ev y la cultura musical soviética*. Su artículo analiza sobre el problema de la asimilación masiva de la música a partir de las ideas de B. Asaf'ev. Pero Golovinskij cita estas mismas ideas sobre la percepción musical, del artículo de Šachnazarovaja, *El problema de lo popular en el arte musical soviético en la etapa contemporánea*, publicado al año siguiente.

En la introducción a *La forma Musical como Proceso*, B. Asaf'ev escribe:

«Por cuanto que la música se reconoce por el oído, y en tanto que el proceso de su percepción exige la asimilación de un material móvil, el proceso de selección es ante todo un proceso de memorización, es decir, de concentración de la atención sobre sonoridades parecidas, similares o de sonoridades completamente diferentes (reconocimiento de la similitud) y sobre la diferencia entre lo disímil, irregular y diferente.»¹⁵³

Y más adelante:

«Pero naturalmente que la memorización de la música, ante su constante devenir y ante una necesidad permanente de comparación de las entonaciones símiles y disímiles, presupone la presencia de cierta cantidad de combinaciones sonoras de antaño ya cristalizadas en la conciencia humana de

¹⁵² *Ídem*. «Massovoe muzykal'noe soznanie i problem sovremennoj teorii kul'tury» en: KEL'DYŠ, J., ed. *B. V. Asaf'ev i sovetskaja muzykal'naja kul'tura. Materialy vsesojuznoj naučno-teoretičeskoj konferencii*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1986, pp. 59-65. (v. *supra*, Introducción, n. 82)

¹⁵³ ASAF'EV, B.: *Muzykal'naja forma kak process*. op. cit., p. 23. (v. *supra*, cap. VI)

determinada época («reserva de entonaciones»). En una persona hay muchas, en otra menos, pero en general en cada época y en cada clase domina una determinada cantidad de entonaciones, tan arraigadas en la conciencia, que en la audición de obras musicales, en las cuales la interrelación de combinación conocidas dominan sobre las poco conocidas, brindan un mayor placer que la percepción de la música, en la cual predominan las entonaciones aún no asimiladas y que para su asimilación, es necesario una aumento extremo de la actividad conciente.»¹⁵⁴

Asaf'ev afirma que sin el ejercicio de la memorización no hay progreso en la percepción de la música, y no hay evolución de la cultura musical. Y la memorización no tiene sentido sin la comparación, diferenciación y separación de las combinaciones sonoras en el proceso de su alternación. En otras palabras, la percepción por segunda vez organiza el movimiento organizado por el compositor. Es el círculo hermenéutico en la percepción musical.

Es paradójico que todas estas ideas demuestren la inconsistencia de las tesis de Ždanov sobre la accesibilidad de la música en su estética musical, y a la vez, parte de éstas hayan sido tomadas como base para la elaboración de estas mismas tesis. Así, finalmente la estética del “realismo socialista” resultó ser una estética de “maquillaje”, “decorativa”. Una estética musical que pretendía enmascarar la realidad con declaraciones sobre un socialismo inexistente. Una estética que quería mostrar los contornos de un futuro comunista que se imaginaba ya en el presente, en cada hecho diario de la realidad socialista decretada. El socialismo utópico en un solo país, en donde las contradicciones se dan tan sólo entre el pasado y el presente, entre la Unión Soviética y el occidente amenazante y en constante crisis. La música soviética debería de reflejar únicamente la bella y armoniosa realidad del pueblo soviético, por medio de bellas melodías populares, basadas en las tradiciones del arte musical clásico ruso del siglo XIX, y no representar a la

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 24

decadencia burguesa de occidente, "barbarizando" al oído por medio de caóticos efectos y ruidosas manchas de asonancias.

La teoría estética musical del realismo socialista, en parte, se formó sobre las ideas estéticas de B. Asaf'ev. Pero las contradicciones de esta teoría estética a su vez, deformaron su pensamiento. Asaf'ev escribe hacia el final de su vida:

«El héroe romántico de nuestra contemporaneidad soviética está al lado de nuestro artista. El artista soviético no necesita buscar ideas del bello pasado idealizado o dibujar en bocetos nebulosos el futuro fantástico. La belleza se encuentra a nuestro alrededor, en nuestra vida. Para el artista soviético que domina el estilo del realismo socialista, le es claro la perspectiva del desarrollo de esta belleza. Nuestra belleza no es una abstracción nebulosa del futuro, sino un modelo real del presente, con un desarrollo completamente determinado y regular hacia el futuro.»¹⁵⁵

El stalinismo rescató a B. Asaf'ev de aquel espejismo de los años veintes, en el que estuvo entusiasmado por las obras de Stravinskij y los compositores burgueses de occidente, para así llevarlo finalmente a otro espejismo, al utópico sueño dorado del "realismo en un solo país socialista".

¹⁵⁵ ASAF'EV, B.: «Za novuju muzykal'nuju estetiku, za socialističeskij realizm» op. cit., p. 20

CAPÍTULO XII
EL PENSAMIENTO ESTÉTICO-MUSICAL
DE BORIS ASAF'EV

El pensamiento estético-musical de Boris Asaf'ev y su obra teórica

En el último capítulo de nuestra investigación, realizaremos un análisis de las teorías musicales, estéticas y gnoseológicas que influyeron en el pensamiento de Boris V. Asaf'ev, así como de aquellas teorías opuestas a su sistema de pensamiento. Una especie de sinopsis en la que intentaremos sistematizar la complicada interrelación y contraposición de ideas, que determinaron su pensamiento estético-musical.

A través de estos once capítulos, y especialmente en los relacionados con la exposición detallada de su principal obra teórica, hemos visto el complejo tejido que constituye su pensamiento y su aguda crítica musical. La tesis que aquí proponemos pretende esclarecer, en la medida de lo posible, la compleja interrelación de ideas y establecer finalmente una estructura, que en términos *asafianos* sería como la cristalización del complejo de ideas que condicionaron su pensamiento, y su teoría de la entonación.

El mismo B. Asaf'ev no ofrece la pista de sus principales fuentes, al citar un aforismo de J. W. Goethe relacionado con la variedad de las teorías, y la amplitud de los conocimientos involucrados en el análisis del arte musical.

« Goethe afirmaba: "hay que cuidarse de dos cosas a toda costa: cuando te limitas a tu especialidad — la osificación; y cuando sales de ella — el diletantismo", — y estoy de acuerdo con la exactitud de este aforismo, ya que la abundancia del material del presente resumen, ha sido sólo para exponer con ejemplos mi idea fundamental que es la siguiente: Para expresar la esencia de la cosmovisión y comprensión de la música, el músico tiene que utilizar el lenguaje de los modelos poéticos, y de analogías del lenguaje de la filosofía y de las disciplinas científicas de la naturaleza. Y con el objetivo de establecer el paralelismo de la búsqueda y logros en el campo de toda la cultura y la

musica, me veo en la necesidad de conocer la situación de toda una serie de problemas esenciales [...], que se presentan en dos situaciones características básicas: o se estudia la filosofía de Bergson, o la teoría del conocimiento en la interpretación de lo neo-kantianos, el análisis de la sensación de Mach, o las objeciones de Planck a éste, el “Conocimiento y Realidad” de Cassierer, o el pensamiento de Poincaré y la serie de interpretaciones de la teoría de la relatividad, o — en la especialidad del campo artístico, — la situación del problema de la forma en las artes plásticas (sobre todo en la obra de Worringer).»¹

Es evidente que en análisis de las fuentes sobre la teoría de la entonación, es imposible limitarse al campo de la teoría musical, y el riesgo de caer en el diletantismo es grande. Sin embargo, para poder realizar este análisis, hay que asumir el riesgo.

Desde el exergo con que inicia su primer ensayo teórico sobre el arte de la creación musical, B. Asaf'ev plantea la dicotomía inherente al pensamiento musical característico en la historia de occidente. Nos referimos a las dos corrientes de pensamiento que han prevalecido y se han contrapuesto en el pensamiento musical europeo. En primer lugar la corriente de pensamiento que concibe a la música como *φύσις*, como naturaleza; es la exterioridad, en cuanto ésta se opone a la interioridad de la conciencia. Esta corriente de pensamiento se inicia ya desde la antigüedad con la doctrina pitagórica, íntimamente relacionada con los números, el pensamiento matemático y la acústica. Es la música entendida como una arquitectónica de relaciones numéricas en el espacio, relacionada con la simetría, las proporciones y la armonía cósmica. La música entendida como sabiduría, como la ciencia del cosmos y la música de las esferas. Finalmente, es la música entendida como objeto sonoro contrapuesto a la conciencia. Esta corriente de pensamiento musical ha permanecido a lo largo de toda la historia de occidente, y resurge con gran fuerza en el siglo XX.

En segundo lugar, tenemos la corriente de pensamiento musical que se

¹ GLEBOV, I. (Asaf'ev) «Cennost' muzyki» op. cit., pp. 16-17.

relaciona con el lenguaje. Es la concepción de la música como expresión subjetiva, unida íntimamente a la palabra, al ethos y a la personalidad. El concepto de ethos se relaciona tanto a la lírica poética como a la música, y fue un atributo considerado como un vehículo de la formación de las actitudes éticas en la antigüedad. En la música se inició con la doctrina de Damon, contemporáneo de Pericles en la antigüedad. Esta corriente de pensamiento se relaciona con la psicología y la estética de la expresión musical. En la Edad Media y el Renacimiento permanece en la oscuridad, para resurgir con gran fuerza en la Ilustración, particularmente en la obra de Rousseau y Diderot, y en casi la totalidad de los filósofos y artistas del Romanticismo germano. A esta corriente de pensamiento se relaciona la obra de Boris Asaf'ev. En su obra la música es entendida como lenguaje, como expresión de la conciencia. La música es la expresión directa del alma humana a través de la entonación. La entonación musical se relaciona directamente con el gesto, la respiración, y la entonación del lenguaje oral. La entonación es el núcleo del proceso de la semiosis musical, que a través de la intencionalidad del autor y el intérprete, transmiten el sentido a la música por medio de la entonación. La entonación representa el contenido emocional e intencional de la música, que refleja la conciencia del sujeto y su relación hacia el fenómeno representado; es la dimensión pragmática de la semiosis musical. La entonación representa finalmente, la esencia del fenómeno musical como un hecho signífico.

El pensamiento de Boris Asaf'ev básicamente se construye a partir de la contraposición dialéctica de las ideas, entre *φύσις* (naturaleza) y *ψυχή* (ánima); entre el objeto y la conciencia; entre la arquitectónica y el oído; entre la razón y la intuición. Esta contraposición de ideas se revela claramente desde sus primeros ensayos teórico-estéticos sobre el arte musical, y se desarrolla a todo lo largo de su obra teórica.

Para orientarnos en esta serie de contraposiciones sobre la que se construye su pensamiento estético, hemos dividido la contraposición dialéctica de sus ideas en cuatro fundamentales grupos, que hemos denominado:

I Contraposición por principio geográfico-cultural: oriente ≠ occidente

II Contraposición por principio de concretización musical:

racionalismo esquemático ≠ ininterrupción de la conciencia musical

III Contraposición por principio filosófico: razón ≠ intuición

IV Contraposición por principio sensible: la visión ≠ el oído

De esta manera, el pensamiento estético-musical de Boris Asaf'ev surge de la serie de contraposición de ideas, que a su vez se interrelacionan mutuamente desarrollando un complejo entramado teórico. A continuación analizaremos en este orden cada una de las contraposiciones, estableciendo las fuentes, tanto de las ideas que toma Boris Asaf'ev para el desarrollo de su teoría, como de aquellas a las que contrapone su pensamiento, y que son el motor que lo impulsa.

Oriente y Occidente

La primera contraposición de la que parte el pensamiento musical de Boris Asaf'ev, es a través del binomio oriente-occidente. Esta contraposición se manifiesta ya desde sus primeros ensayos teórico-estéticos sobre el arte musical, en los que Boris Asaf'ev realiza un agudo análisis del proceso de la creación musical y de su desarrollo histórico en Rusia (v. *supra*, cap. II)

En *Superación y tentaciones* (1917), Boris Asaf'ev afirmaba que el destino de la música rusa, y el camino creativo de los compositores rusos se encuentran en una encrucijada, bajo el influjo constante de dos principios que corresponden con los estados de conciencia musical de la intelectualidad rusa. Este estado de conciencia se debe ante todo, a la relación de Rusia con occidente. A partir de esta contraposición, Boris Asaf'ev teje su agudo análisis de la creación musical, y su devastadora crítica al diletantismo ruso. En esta crítica, como hemos podido constatar, no estuvo exenta de parcialidad, y en ciertos momentos llegó a reflejar su claro antagonismo con los herederos de la escuela de Rimskij-Korsakov, evidentemente surgido por el conflicto entre sus discípulos. Sin embargo, de este conflicto surgen una serie de conceptos e

ideas muy interesantes, que generaron un nuevo tipo de análisis musical.

En *Caminos hacia el futuro* (1918), Boris Asaf'ev inicia un nuevo tipo de análisis de la creación musical, que podríamos caracterizar como el "psicoanálisis" de la personalidad del compositor y su creación, cuyas características en mucho determinan los principios de concretización de las ideas musicales. Todo este psicologismo del arte musical se desarrolla en la teoría de Asaf'ev, partiendo de la contraposición entre Rusia y occidente.

El nacionalismo ha sido, y sigue siendo, la forma típica del pensamiento ruso. Éste es la forma de su existencia. El pensamiento ruso no se concibe sin occidente, porque quiere, y no, ser occidente. Es el occidente que se auto-excluye de occidente. Es el oriente que tiende siempre a occidente. Es un paradójico y contradictorio sentimiento de admiración y de rechazo; de envidia por lo ajeno y de orgullo por lo propio. Es la ambivalencia perenne entre la periferia y el centro, entre el reconocimiento de la cuna, y las grandes expectativas por ser el centro. Es la Rusia anticatólica, siempre grande y siempre aparte. Es la cultura de las grandes pretensiones. Es el único pueblo que se piensa único, y el gran pueblo que se siente grande. Es el pueblo que abnegadamente soporta y sufre la carga de su verdad. La víctima perenne de occidente. Es el pueblo paranoico que busca siempre la expiación de sus errores, y la causa de sus desgracias. Primero los judíos, después los alemanes, ahora los americanos. Es el occidente, siempre amenazante.

Rusia es un país de patriotas y apátridas. De cosmopolitas emigrantes que dan la espalda a su tierra, y de patriotas paranoicos que la defienden de éstos. Es una tierra de héroes que la defienden siempre de occidente. Los cosmopolitas traicionan a su patria, porque su patria no es el estado, sino su propiedad, es su obra. Ellos fueron: Stravinskij; Djagilev; Chagall; Fokin; Rachmaninov; Nižinskij; Louriè; Sabaneev; Losskij; Kandinskij; Nobokov; Brodskij; Sol'ženitcin; Šemjakin, etc., etc.

Uno de estos traidores, el cosmopolita sin patria más universal de la música que fue I. Stravinskij, en 1945 escribe sobre el pensamiento y la cultura rusa lo siguiente:

«La gran controversia de los “eslavófilos” con los “occidentales”, que se ha convertido en el tema principal de toda la filosofía y de toda la cultura rusa, no ha resuelto nada. Estos dos sistemas opuestos se han frustrado por igual en el cataclismo de la Revolución. A despecho de todas las previsiones del mesianismo de los “eslavófilos”, que esperaban para Rusia una ruta histórica enteramente nueva e independiente de la vieja Europa, delante de la cual no se inclinaban sino como lo harían ante una tumba sagrada, la Revolución comunista ha puesto a Rusia en manos del marxismo, sistema occidental y europeo por excelencia. Pero, pasmo de pasmo este sistema hiperinternacional sufrió bastante rápido una mutación y se pudo ver a Rusia recaer en un estilo del peor nacionalismo y patrioterismo popular que la separa de nuevo, y radicalmente, de la cultura europea.»²

Stravinskij afirma que aún después de la “catastrófica” revolución rusa y su internacionalismo, Rusia no supo resolver su gran problema histórico.

«Se encuentra, como siempre se ha encontrado, en una encrucijada; de cara a Europa, a pesar de darle la espalda. Durante los diferentes ciclos de su desarrollo y de sus metamorfosis históricas, Rusia se ha traicionado a sí misma siempre, minando las bases de su propia cultura y profanando los valores de sus etapas anteriores.»³

Aleksandr Bogdanov había demostrado que el marxismo de Lenin estaba basado en la estructura del pensamiento autoritario ruso, característico del precapitalismo y similar a la del clero, y veía en su autoritarismo una peligrosa reliquia del pasado. A pesar de su internacionalismo marxista, Lenin no pudo superar los prejuicios del pensamiento ruso, abriendo una grieta al nacionalismo. Stalin le dio la espalda al internacionalismo hipócrita de occidente, creando el absurdo conceptual (para el marxismo) del “socialismo en un solo país”. Pretexto conceptual para justificar su régimen, basado en el prejuicio nacionalista del pueblo ruso, que fue la base y el motor de su poder. Al igual que Adolf Hitler, I. Stalin abrió la caja de Pandora al nacionalismo ruso que lo llevó al genocidio.

² STRAWINSKY, I.: *Poétique musicale*. op. cit., pp. 116-117.

³ *Ibid.*, p. 117.

En cierta medida, el nacionalismo fue la base y el motor de las ideas estéticas de M. Gor'kij. Su idea fue crear un arte basado en la herencia de los clásicos rusos, como demostración ante occidente de la superioridad del arte y la sociedad soviética. Un "realismo socialista" de un socialismo inexistente. Una estética decorativa de exportación. Y un orgullo nacionalista que se auto-engaña, y socava las bases de su propia cultura.

Las mismas afirmaciones de B. Asaf'ev en *Superación y tentaciones* (1917), sobre la ideología y el nacionalismo en el arte, resultaron ser una paradójica premonición de lo que él mismo enfrentará después, a partir de la revolución cultural en 1928. Posteriormente, Asaf'ev mismo participará como verdugo en las purgas de 1936, y en las resoluciones disciplinarias del partido de 1948, en la llamada *ždanovščina*. Hacia el final de su vida, al igual que muchos otros representantes de la *intelligencija* rusa, B. Asaf'ev se topó en su camino con aquella encrucijada de los dos estados de conciencia. Y en un paranoico patriotismo y exacerbado nacionalismo, se vio forzado a renegar de su pasado teórico, expresando en nombre del socialismo en un solo país, la apología del arte soviético. El realismo socialista.

En el umbral del siglo de las luces, la Rusia medieval fue arrastrada por la fuerza hacia occidente. Culturalmente, la aristocracia y el pueblo ruso son obligados a europeizarse por el Zar Petr I, *El Grande*. Un salto forzado del medioevo oriental a la ilustración europea. Sank-Peterburg, la nueva capital del naciente imperio ruso, fue la ciudad europea clásica más perfecta desde la antigua Roma. Fundada en 1703, la ciudad fue planificada y diseñada por los mejores arquitectos de la época, traídos de Europa: Trezzini; Rastrelli; Rossi; Quarenghi; Vallin de la Mothe, etc.⁴

⁴ La construcción de Sankt-Peterburg comenzó con el fuerte de Pedro y Pablo, diseñado por el arquitecto italiano Domenico Trezzini sobre el delta de río Neva, en la bahía de Finlandia. Muchos arquitectos fueron invitados por el Zar Petr I a la construcción de la ciudad, entre ellos el arquitecto holandés Leblond, discípulo de Lenôtre. Bajo el reinado de Katerina I, llega a Rusia el arquitecto italiano Bartolomeo Francesco Rastrelli, quien construye el palacio de Katerina I en *Zarskoe Selo*, y el palacio de invierno (ahora Hermitage) a la orilla del río Neva, creando el llamado estilo barroco ruso. En el siguiente periodo de transición llamado Neo-Clásico, se

Sin embargo el resto del inmenso territorio ruso permaneció aislado de la ilustración europea. De aquí surge la ambivalencia del pensamiento ruso en el siglo XVIII. Esta ambivalencia perenne es una contraposición geográfico-cultural, que Boris Asaf'ev expresa como la metrópoli y la provincia musical. La metrópoli es básicamente la cultura musical alemana, que tuvo una marcada influencia tanto en la formación, como en el estilo de la creación musical del siglo XIX en Rusia.

Ciertamente, la primera influencia directa sobre la vida y la creación musical en Rusia vino de Italia. En 1735 llegó a Rusia la primera compañía de ópera italiana. Hacia el final del siglo XVIII llega a Rusia el compositor veneciano Catterino Cavos, quien fue uno de los primeros compositores de ópera en Rusia. En 1806 Catterino Cavos reemplazó a Stepan Davydov como director de la Ópera Rusa; cargo que ocupó hasta su muerte en 1840.⁵ Sin embargo la influencia germana posterior del siglo XIX, tuvo un considerable dominio sobre la música rusa. Es conocido el hecho de que Michail Glinka, el primer gran compositor ruso, realizara en 1833 parte de sus estudios musicales en Berlín con Siegfried Dehn, siendo el mismo Glinka quien reconociera la gran influencia que tuvo sobre él.

Pero el provincialismo ruso musical es definido por Asaf'ev precisamente por esa dependencia de la influencia germana. El provincialismo consiste en la aceptación pasiva de un sistema musical ajeno al espíritu y a la tradición musical rusa. El provincialismo depende de la metrópoli, y no dejará de serlo hasta que no se deje de imitar a la metrópoli, es decir, dejar de depender de la cultura musical ajena y desarrollar la suya propia. De aquí surge la contraposición entre lo propio y lo ajeno.

destaca el arquitecto francés Vallin de la Mothe, quien construye la Academia de las Bellas Artes, y el viejo Hermitage. Al periodo Clásico pertenecen las obras del arquitecto italiano Quarenghi, quien construye el teatro del Hermitage y el Bol'shoj Kamennyj Teatr, sobre el que posteriormente se construye el Conservatorio. Otro de los más destacables arquitectos de S-Peterburg, fue el napolitano Carlo Rossi, quien construye en 1816 el Teatro Aleksandrijskij (ahora Teatro Puškin). Cfr. PETERSEN, Z.: «The Architectural Heritage of Leningrad» *American Slavic and East European Review*, Vol. 4, № 3/4 (Dec., 1945) pp. 18-34.

⁵ Cfr. NORRIS, G.: «Cavos, Catterino Al'bertovich» Grove.

El Racionalismo Esquemático del Sistema Armónico Tonal Europeo

La segunda contraposición que hemos determinado para el análisis de las fuentes del pensamiento estético-musical de Boris Asaf'ev, se condiciona por el principio de concretización musical. Este principio o forma de materializar la música, Boris Asaf'ev lo concibe en dos fundamentales principios, que contraponen y que define respectivamente como: el racionalismo esquemático del sistema armónico tonal europeo; y, el principio ininterrumpido de la conciencia musical, que corresponde al antiguo canto bizantino ruso llamado *znamennye raspev*, y al sinfonismo europeo del siglo XIX, respectivamente.

Éste último ha sido uno de los primeros conceptos importantes de Boris Asaf'ev en el análisis del arte musical, sobre el cual se basa y se desarrolla posteriormente su teoría de la entonación musical. El sinfonismo es definido como la ininterrupción de la conciencia musical. Es la música entendida como un torrente sonoro incesante captado y comprendido por la conciencia. El sinfonismo es caracterizado finalmente, como la sonoridad espiritualizada por el ímpetu vivo.

El racionalismo esquemático del sistema armónico tonal europeo, tiene su origen en el renacimiento italiano, que Boris Asaf'ev divide a la vez en dos corrientes de pensamiento musical, que son: el principio musical que se materializa o concretiza siguiendo las fórmulas del arte poético (la música vocal); y el principio musical que se concretiza en las formas tomadas del arte plástico espacial, que son la música instrumental de acompañamiento de danzas, y las formas cíclicas de la música vocal, el *Aria Da Capo*.

El principio musical que se materializa o concretiza, siguiendo las fórmulas del arte poético (música vocal), surge en el siglo XVI en Italia, con el tratado de Nicola Vincentino, titulado: *La antigua música reducida a la moderna práctica* (1555),⁶ y el tratado de Vincenzo Galilei (padre de Galileo Galilei), titulado:

⁶ VICENTINO, N.: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Roma 1555 (Ed, facsímil en: Documenta Musicologica, Kassel, 1959).

Diálogo de la música antigua y de la moderna (1581).⁷ Discípulo de Willaert, Nicola Vicentino clama en su tratado por el retorno a la sencillez de los antiguos griegos como antídoto frente al artificio contrapuntístico, afirmando la supremacía de la palabra al compararla con la música.

«Con esto, se daba otro paso más en relación con la nueva concepción, que acabaría por imponerse, de la música como monodia acompañada,...»⁸

Pero en realidad, es Vincenzo Galilei quien traza los principios básicos del nuevo estilo musical. La monodia acompañada que se recobraba a partir de la supuesta tradición musical de los antiguos griegos. Este nuevo estilo musical, se contraponía a la barbarie gótica con su polifonía contrapuntística. En opinión de V. Galilei, curiosamente partiendo de una contraposición norte-sur, esta tradición musical griega se había perdido tras un largo y oscuro periodo de decadencia, a causa de las invasiones de los pueblos bárbaros del norte y del oriente.

«Habiendo padecido Italia grandes invasiones de los bárbaros por largo espacio de tiempo, llegó a consumirse cualquier vestigio de ciencia y, como si hubieran sido sorprendidos de pronto por un grave letargo de ignorancia, los hombres vivieron sin ningún deseo de saber [...] hasta que, primeramente Gaffurio, después Glareanus y por último Zarlino, comenzaron a investigar sobre lo que la música fuera y a procurar sacarla de las tinieblas en la que se hallaba sepultada»⁹

La nueva música aportaba una nueva forma de concebir la concretización de los sonidos en relación con la palabra y con el ánimo del oyente. La nueva estética musical del Renacimiento, que nace con la monodia acompañada en contraposición al contrapunto polifónico, fue una concepción racionalista muy diferente de las concepciones pitagóricas medievales.

«La sencillez y la claridad de la nueva armonía tonal encuentra su esencia en la pretensión de determinar, de modo eficaz, la relación existente entre música

⁷ GALILEI, V.: *Dialogo della musica antica et della moderna*. Florencia, 1581 (Milán, Minuziano, 1947).

⁸ FUBINI, E.: *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. op. cit., p. 140.

⁹ GALILEI, V.: *Dialogo della musica antica et della moderna*. op. cit., pp. 45-46. Citado en: FUBINI, E. op. cit., p. 141

y palabra, relación que había sido comprometida gravemente por la peculiar estructura de la música polifónica.»¹⁰

Vincenzo Galilei funda la posibilidad de una unión entre música y palabra sobre principios claros y racionales. Cada palabra o frase expresa un cierto concepto, que corresponde con determinados intervalos melódicos. Es la subordinación de la música al significado y a la lógica del lenguaje verbal.

El segundo de los principios que Boris Asaf'ev define del sistema racionalista armónico-tonal europeo, es el que se concretiza en las formas tomadas del arte plástico espacial, que son la música instrumental, y principalmente las formas cíclicas de la música vocal. Boris Asaf'ev caracteriza a este principio de formación musical por partir de los principios de la proporcionalidad y la simetría de las artes visuales. Estos principios, tomados de la tradición geométrica pitagórico-platónica, se desarrollan durante el Renacimiento sobre una tendencia naturalista. La tradición pitagórico-neoplatónica de la antigüedad y de la edad media, jugó un papel importante en el desarrollo del sistema armónico-tonal surgido en el Renacimiento. Pero a diferencia de la teoría musical especulativa de Nicómaco de Gerasa y Severino Boecio, los renacentistas teorizan sobre la música a partir de la práctica misma.

«Si el racionalismo medieval es abstracto, por conducir a la creación de unas construcciones teóricas, en relación con la música, carentes de nexo con la experiencia y fundadas en principios ajenos por completo a dicha experiencia, los teóricos renacentistas, en cambio, propenden a la justificación racional del uso real que se hace de los intervalos musicales en su tiempo.»¹¹

En el siglo XVI una de los principales teóricos musicales fue Henricus Loritis Glareanus, conocido por *Isagoge in Musicen* (1516),¹² y *Dodecachordon* (1547).¹³

¹⁰ FUBINI, E. op. cit., p. 142.

¹¹ FUBINI, E. op. cit., p. 141.

¹² GLAREANUS [Henricus Loritis]: *Isagoge in Musicen*. Basel, Froben, 1516 (Trad. ingl. Henry Glarean; Frances Berry Turrel. «The "Isagoge in Musicen" of Henry Glarean» *Journal of Music Theory*, Vol. 3, Nº 1 (Apr., 1959) pp. 97-139.

¹³ *Ídem*. *Dodecachordon*. Basel 1547. New York, Broude Brothers, Monuments of Music Literature in Facsimile, 2nd ser., 65, 1967 (trad. ingl. Clement A. Miller: *Heinrich Glarean Dodecachordon*. Musical Studies and Documents 6. American Institute of Musicology, 1965).



H. Glareanus pretende conciliar la teoría de la música medieval con la práctica musical de su tiempo, sustituyendo la teoría de Guido de Arezzo, basada en el hexacordo, por un sistema basado en la octava. Las dos obras son muy similares. En la *Introducción a la Musica* (Isagoge), se cubre en 10 compactos capítulos la teoría musical. En el primer capítulo se explica la teoría pitagórica a través de Boecio, los elementos de acústica y la instrucción teórica desde el siglo VI antes de cristo, hasta el siglo XVI. El capítulo termina con un *Introductorium* o diagrama, que sirve como índice sumario del capítulo:

1. La escala griega organizada en tetracordes con nombres funcionales griegos.
2. La escala en términos de monocordio pitagórico.
3. La notación Odonica.
4. La secuencia diatónica de tonos y semitonos, reminiscencias del periodo entre la *Musica Enchiriadis* y Guido.
5. La mutación silábica de Guido. Odonic.

Los capítulos II y III discuten la escala pitagórica. El capítulo IV los intervalos y consonancias. El V y VI la teoría de la construcción de las escalas y los problemas de afinación, todo esto tomado de Boecio. Los cuatro capítulos restantes están dedicados al estudio de la teoría modal. Los capítulos VII y VIII sobre los modos griegos transmitidos por Boecio, y el IX y X los modos eclesiásticos. En el capítulo VIII, titulado *Comparación de los modos*, Glareanus trata sobre el *affectus*, o el estado del alma, provocado por los modos en el que se constata la transición en la práctica, al sistema diatónico tonal instrumental del Renacimiento italiano.

«...en el caso de todos los modo, desde que pueden ser variados, al menos en el sistema diatónico, por el desplazamiento del semitono menor. Al mismo tiempo no es necesario mencionar que esta misma cosa se puede hacer por la diversidad de las consonantes de la cuarta y la quinta. Es cierto que todas estas cosas existen entre los Antiguos, pero justamente como son adaptados estos tropos a los instrumentos de cuerda, sílabas, pies métricos y medidas dancísticas, ya que éstas ahora irritan y después deleitan, yo considero sensato

dejarlas para conjeturas, más que para presentarlas didácticamente.»¹⁴

La estructura del *Dodecachordon* es en tres libros: el primero dedicado a los fundamentos de la música y la enseñanza tradicional del octonario sistema modal; el segundo libro es dedicado al sistema modal docenario y sus manifestaciones en el canto gregoriano; y el tercero a la notación mensural y las cualidades de la polifonía. En esta obra, Glareanus teoriza también sobre la música monódica, contraponiendo los *Phonasci*, que inventan melodías, a los *Symphonetae* que superponen voces.¹⁵



Una década después, el *maestro di cappella* de San Marco de Venecia, Gioseffo Zarlino, realiza en sus tres tratados: *Instituciones armónicas* (1558);¹⁶ *Demostraciones armónicas* (1571);¹⁷ y *Suplementos musicales* (1588),¹⁸ una racionalización sistemática de la música. G. Zarlino se sirve metafóricamente del concepto metafísico de la *musica mundana* de Boecio, para separa teoría y praxis musical, y así subrayar la racionalidad inmanente de las

relaciones numéricas entre los sonidos como fundamento de la armonía. Un pitagorismo inmanente que se apoya en la naturaleza de las cosas, para descubrir racionalmente las analogías y proporciones que se originan en los sonidos, así como en todos los fenómenos de la naturaleza. Gioseffo Zarlino realiza la sistematización de la nueva ciencia de la armonía. La consolidación del sistema armónico-tonal de tónica dominante, que fue el resultado de la práctica musical instrumental (no polifónica) de la ejecución de piezas dancísticas.

«Zarlino es conciente, asimismo, de que los instrumentos requieren ajustes y compromisos de orden práctico para que se pueda ejecutar cualquier género

¹⁴ GLAREANUS [Henricus Loritis]: *Isagoge in Musicen*. op. cit., p. 132.

¹⁵ Cfr. FULLER, S.: «Defending the “Dodecachordon”: Ideological Currents in Glareanus’ Modal Theory» *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 49, Nº 2 (Summer, 1996) p. 196.

¹⁶ ZARLINO, Gioseffo. *Istitutioni harmoniche*. Venetia, 1558.

¹⁷ *Ídem*. *Dimostrations Harmoniche*. Venetia, 1571.

¹⁸ *Ídem*. *Sopplimenti Musicali*. Venetia, 1588.

de música con ellos; se comprende, pues, que, de no existir tales ajustes, se deriven proporciones irracionales en el ámbito sonoro. Sin embargo, Zarlino opina que la música vocal, donde no existe el inconveniente técnico representado por la afinación instrumental, sí puede basarse en un sistema racional perfecto, natural e inalterable. El fundamento de esta racionalidad natural se investiga en el fenómeno de los sonidos armónicos; descubrimiento que no se remonta solamente hasta Zarlino y que la tradición quiere atribuir sin más a Pitágoras.»¹⁹

En efecto, Zarlino reelaboraba la teoría pitagórica sobre la base de un nuevo criterio de verdad que es la naturaleza, y que se fundamenta en la razón. En el siglo II, el matemático pitagórico Nicómaco de Gerasa (circa 120-196 d. c.),²⁰ en sus obras: *Introductio Arithmetica*,²¹ y *Enchiridion Harmonikēs*, expone las diez proporciones o medidas pitagóricas. Pero es a través de la obra de Severino Boecio que llega hasta Gioseffo Zarlino la teoría pitagórica de los armónicos. En su obra *Institutio Arithmetica*,²² que es una reproducción de la obra de Nicómaco escrita trescientos años después, Boecio transmite el canon de las ciencias a la Edad Media en el *Quadrivium*, los cuatro caminos hacia el conocimiento. Estos son el conocimiento de la aritmética, que estudia el número en sí y por sí mismo; el conocimiento de la música, que estudia el número relativo para crear armonía; el conocimiento de la geometría, que estudia el espacio en reposo; y finalmente la astronomía, que estudia el espacio en movimiento, la conjunción de las tres dimensiones en diferentes planos. El conocimiento de la aritmética se proyecta hacia la geometría, a la música y la astronomía, que define una concepción racionalista del mundo, la armonía del cosmos. El principio del número es la diferencia entre unidad

¹⁹ FUBINI, E. op. cit., p. 142.

²⁰ DILLON, J.: «Adate for the Death of Nicomachus of Gerasa?» *The Classical Review*, New Ser., Vol. 19, № 3 (Dec., 1969), pp. 274-275.

²¹ [Nicomachus of Gerasa]: *Introductio Arithmetica*. by M. L. D'Ooge, et al. University of Michigan Studies, vol. xvi (1926). *Introduction to Arithmetics*. William Benton, Encyclopaedia Britannica, Inc. Chicago-London- etc., 1991, Vol. XI, pp. 807-848.

²² BOECIO [Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio]. *Institutio Arithmetica*. Incunable de la Colegiata de San Isidoro de León. Venetiis, 1499. Trad. cast. María Asunción Sánchez Manzano. León, Universidad. 2002.

y pluralidad, entre lo uno y la alteridad. La unidad es la perfección ideal, la alteridad es la corrupción que se aparta de la sustancia, el fundamento real del mundo. Esta unidad neoplatónica tiene su aplicación en la unidad de la verdad y de la ciencia.²³

Arithmetica	Prima	1 2 3
Geometrica	Secunda	1 2 4
Armonica	Tercia	3 4 6
contraria armonice	Quarta	3 5 6
contraria geom. e.	Quinta	2 4 5
contraria geom. e.	Sexta	1 4 6
inter. 4. prima	Septima	6 8 9
inter. 4. secunda	Octava	6 7 9
inter. 4. tertia	Nonna	4 6 7
inter. 4. quarta	Decima	3 5 8

De maxima & perfecta symphonia que tribus distat interuallis. Capitulum . liii.

Institutio Arithmetica consta de dos libros en 54 pequeños capítulos. La obra expone las relaciones proporcionales pitagóricas que suman diez, debido a la perfección que Pitágoras atribuía a este

número (*tetraktis*).

«Entre los antiguos se admitían y conocían todas aquellas de las que tuvieron conocimiento Pitágoras, Platón o Aristóteles; éstas son las tres medidas: aritmética, geométrica y armónica. Después de estas relaciones proporcionales hay otras tres que no se conocen con su nombre determinado, pero que se designan como cuarta, quinta y sexta, y son opuestas a las que hemos citado antes. Pero los que vinieron después, por la perfección del número diez, que era el que más le complacía a Pitágoras, añadieron otras cuatro medidas, para que formaran un corpus en estas proporcionalidades de la decena.»²⁴

La tercera medida, la armónica, es la que establece las proporciones musicales que conocemos de octava, cuarta y quinta, que Boecio llama *diapason*, *diatessaron* y *diapente* respectivamente.

«Porque la cuarta, la quinta y la octava toman sus nombres de un número preexistente. También la proporción entre los sonidos se encuentra con los números solos y no con otra cosa. En efecto, estos sonidos en un acorde de octava forman una melodía, que se consigue por la proporción doble (*diapason*). También esta modulación de la cuarta (*diatessaron*) se compone con un cálculo de proporción epitrita.* Llamamos a la melodía del compás de cinco (*diapente*) acorde de quinta porque se conjunta por una proporción entre números que se contienen en proporción hemiolia. ** Esto que en los números es el *epogdon*, *** es también el tono en la música.»²⁵

²³ Cfr. *Ibid.*, pp. 10-11. *Labor intelectual*.

²⁴ *Ibid.*, p. 141. *De las proporciones*. Capítulo XL, 16v.

²⁵ *Ibid.*, pp. 25, 27. Prólogo sobre la división de la matemática. Capítulo I, 1v./2r.

*Epitrita: Nombre específico de la proporción sesquitercia en música. Proporción de

La proporción armónica se establece entre un término mayor que se opone al menor, y se relaciona la diferencia del mayor y el menor frente a la del medio y el menor.

«En efecto, en esta proporción que es tres, cuatro, seis, el término mayor, esto es, el seis, en relación con el menor, el tres, es el doble, y la diferencia del mayor y del medio, esto es, el seis y el cuatro, es decir, dos, respecto a la diferencia del medio y del último, esto es, del cuatro y del tres, que es la unidad, se ve que es el doble.»²⁶

S. Boecio lo muestra esquemáticamente así:

Diferencias dobles

1	2
---	---

3	4	6
---	---	---

Términos dobles

Diferencias triples

1	3
---	---

2	3	6
---	---	---

Términos triples

Boecio explica que mientras la proporción aritmética divide las cantidades solamente por diferencias iguales, la geométrica relaciona términos en una proporción equivalente, y la armónica relaciona ambas proporciones a la vez, por sus diferencias y por sus equivalencias.

«También encontrarás frecuentemente en esta medida y casi en ella sola las proporciones de las consonancias musicales que llaman sintonías. Pues el acorde de cuarta, que es el principal y en cierto modo adquiere el valor de principio elemental — se establece en proporción epitria, como es la de cuatro respecto de tres — se encuentra en las medidas armónicas de esta clase. Pues sean términos de este género de medida armónica, cuyos extremos son dobles, y por otra parte, otra serie cuyos extremos son triples.

una vez y un tercio. **Hemiolia: Relación equivalente a la sesquiáltera. Proporción de una vez y media. ***Epogdon: Nombre griego de la octava musical.

²⁶ *Ibid.*, pp. 155-156. *De la medida armónica y de sus propiedades*. Capítulo XLVII, 18v.

3	4	5		2	3	6
---	---	---	--	---	---	---

El seis es el doble respecto de tres, y lo mismo en la otra serie el seis respecto del dos es el triple. Si hallamos las diferencias y las comparamos unas con otras, resulta una proporción epitrita, en la que resuena un acorde de cuarta. Porque entre el dos y el seis está el tres, y entre el tres y el seis, el cuatro, que comparamos entre sí dan una proporción sesquitercia.»²⁷

Y así, las tres medidas básica, aritmética, geométrica, y subcontraria llamada armónica, se expresan en términos modernos de la siguiente manera:

Comenzando con que $a > b > c >$ (a es mayor que b , y b que c), se denota que b es el medio entre a y c .

Cuando $a - b / b - c = a / a$ la proporción aritmética es: $a + c = 2b$; en donde $a = 3$; $b = 2$; $c = 1$; entonces $3 - 2 / 2 - 1 = 3 / 3 = 1$; ó, $3 + 1 = 2 (2) = 4$.

Cuando $a - b / b - c = a / b$ la proporción geométrica es: $ac = b^2$; en donde $a = 4$; $b = 2$; $c = 1$; entonces $4 - 2 / 2 - 1 = 4 / 2 = 2$; ó, $4 \times 1 = 2^2 = 4$.

Cuando $a - b / b - c = a / c$ la proporción subcontraria es: $1 / a + 1 / c = 2 / b$ en donde $a = 6$; $b = 4$; $c = 3$; entonces $6 - 4 / 4 - 3 = 6 / 3 = 2$;

ó, $1/6 + 1/3 = 2/4 = 1/2$

Pero todas esta medidas o proporcione pitagóricas, que fueron transmitidas desde la antigüedad por Nicómaco y Boecio, eran el producto de la especulación, es decir, la contemplación o el reflejo (*speculum*) de las proporciones del cosmos, de la música de las esferas, de las proporciones del movimiento de los astros, y no las proporciones armónicas de la música real. En cambio para el teórico renacentista, las proporciones armónicas eran la prueba de las leyes de la naturaleza en los intervalos de tercera, y el acorde perfecto mayor de quinta en la práctica musical.

«Los seis primeros armónicos superiores dan, ni más ni menos, el acorde perfecto mayor (descartando, por supuesto, la proporción $1/2$, es decir, la octava, y la $4/6$, reducible a la $2/3$, o sea al intervalo de quinta). El cuarto, el quinto y el sexto armónico dan, in natura, la tríada mayor, la que Zarlino

²⁷ *Ibíd.*, p. 159. Por qué se ha llamado a la que hemos deducido, medida armónica. Capítulo XLVIII, 19r.

denomina “división armónica” dentro de las *Instituciones armónicas*. Asimismo, Zarlino obtiene el acorde perfecto menor por vía matemática: por sucesivas multiplicaciones de la longitud de una cuerda en vibración, en vez de por sucesivas divisiones. El acorde menor — afirma Zarlino — se obtiene por “división aritmética”.»²⁸

La obra de Zarlino procura encontrar en la música el orden natural de las cosas. Un orden matemático, sencillo y racional como la naturaleza misma. El neo-platonismo pitagórico le ofrecía los conceptos y los conocimientos necesarios para la racionalización de la naturaleza física musical.

«Pero porqué siempre se ha dicho que la música es una ciencia, que considera los números, las proporciones; pero para mí, que ahora hacía tiempo comencé a razonar diferente, sobre todo del origen del mundo (... es lo afirmado por Filósofos) todas las cosas creadas por Dios fueron ordenadas por él mediante el número; aún más, el Número fue el principal modelo de la mente de ese hacedor. Donde es necesario que todas las cosas que suenan separadamente, en un infierno, sean por el número comprendidas.»²⁹

Los armónicos son el fundamento del nuevo sistema armónico. Éstos se hayan en la naturaleza y producen los acordes consonantes que corresponden a las medidas o proporciones pitagóricas.

«En cierto sentido, este racionalismo hace renacer, posiblemente, el mito de una “música mundana”, no tanto como música inaudible, producto de las esferas celestes o del movimiento de los planetas, sino más como total matematización y racionalización del mundo musical sobre la base de una idéntica matematización y racionalización del mundo de la naturaleza, mundo del que aquel otro es fiel espejo.»³⁰

En el siglo XVI se reafirma el bajo continuo y la verticalidad, a través de la superposición de los intervalos de tercera, que constituyen el tejido musical con sus constantes cadencias tónico-dominantes. El pitagorismo dentro de la vertiente estético-filosófica del neo-platonismo, profundizó en la naturaleza

²⁸ FUBINI, E. op. cit., p. 142.

²⁹ ZARLINO, Gioseffo. *Istitutioni harmoniche*. Venetia, 1558. Prima Parte. Cap. 12 Quanto sia neessario il Numero nelle cose; che cosa sia Numero; se l'Unità è numero Delle varie specie de Numeri. p. 21.

³⁰ FUBINI, E. op. cit., p. 143.

de la armonía musical, esencialmente matemática, para legitimar la tonalidad y la música instrumental sin su vínculo con la palabra. La racionalización del sistema armónico-tonal culmina con la sistematización de la armonía, en la obra teórica del compositor francés Jean Philipe Rameau. Desde una visión físico-matemática, Rameau concibe la música como símbolo y expresión de una armonía de proporciones numéricas, que la tradición pitagórica había transmitido hasta Gioseffo Zarlino, y de esta a través de Artusi, Tigrini, Descartes, Mersenne, y Euler.

«Si la música puede ser reducida a ciencia en sus fundamentos, si puede ser racionalizada en sus principios, si puede revelar un orden natural, eterno e inmutable en su esencia, no se la podrá continuar considerando tan sólo como placer sensorial, ni como algo ajeno a nuestro intelecto, a nuestra racionalidad.»³¹



TRAITÉ
DE
L'HARMONIE
Réduite à ses Principes naturels,
AVEC DES REGLES
de Composition & d'Accompagnement;
DIVISÉ EN QUATRE LIVRES.
LIVRE PREMIER.
Du rapport des Raïsons & Proportions Harmoniques.
CHAPITRE PREMIER.
De la Musique & du Son.

A Musique est la Science des Sons par laquelle le Son est le principal objet de la Musique.
On divise ordinairement la Musique en Harmonie & en Méthode, quoiqu'on n'en fait qu'une seule de l'autre, & ce n'est qu'à l'usage de commodité l'Harmonie, pour être parfaitement appliqué de toutes les propriétés de la Musique, comme il sera exposé dans la suite.

J. Ph. Rameau escribe su primer tratado, *Traité de l'harmonie*,³² convencido de que la armonía musical se fundamenta sobre un principio natural, racional y eterno. Principio racional que se puede encontrar a través de la evidencia acústica de los cuerpos sonoros. «La música es la ciencia de los sonidos; por consecuencia el sonido es el principal objeto de la música.»³³

Siendo un organista e instructor en Clermont, Rameau se propuso simplificar las reglas del bajo continuo, y en base a este objetivo, concibió el *basse fondamentale*. Una noción sistemática de reducción de las inversiones de acordes a uno o dos tipos fundamentales, por medio de la superposición de terceras, y que fueron el acorde de quinta (triada) y el de séptima. La nota más baja de los acordes es el *son fondamentale*, que al alinearlos en una sucesión de acordes sobre una línea ficticia, Rameau pudo revelar el bajo fundamental de cualquier sucesión armónica.

³¹ *Ibid.*, p. 201.

³² RAMEAU, Jean-Philippe: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, avec des règles de composition & d'accompagnement; divisé en quatre livres*. París, 1772.

³³ *Ibid.*, Livre Premier. Chapitre premier. *De la Musique & du Son*. p. 1.

estilo instrumental se encuentran Johann Stamitz e Ignaz Holzbauer.³⁵ Pero además de estas obras instrumentales de Mannheim, la influencia de la música vocal barroca sobre la sinfonía preclásica vienesa de Mat. G. Monn, y J. K. Wagenseil, tuvieron un fuerte influjo posterior sobre la forma sonata.

El musicólogo Vladimir Helfert, en su obra *Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform*, realiza un interesante análisis del surgimiento de esta forma. Su obra inicia con el análisis de la obra del compositor bohemio Franz Miča, Kapellmaster de Jarmeritz, Moravia, que tuvo un fuerte influjo sobre la sinfonía preclásica vienesa. Tras el análisis de la obra de Franz Miča, titulada: *Die Gratulationskantate "Bellezza e Decoro", componimento per Musica nel giorno di nome della Ecclza. La Signora Antonia Contessa di Questenberg... aus dem Jahre 1729* (Archiv der "Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien), V. Helfert afirma que en esta obra podemos observar la interesante crisis de la forma sonata, expresada en el principio de la economía de pensamiento en provecho de la claridad de la forma, reprimiendo así el principio de la abundancia. La melódica de Miča, afirma Helfert, así como la melódica de Antonio Caldara y su círculo, está en estrecha relación con la melódica de la sinfonía preclásica vienesa. El tipo melódico de la música de la ópera italiana influyó sobre los compositores de la sinfonía preclásica, y es un hecho que los elementos más importantes de la forma sonata aparecen ya en Franz Miča y en las Arias de la escuela de A. Scarlatti y A. Caldara. V. Helfert escribe:

«Las sinfonías de esta época brindan a la historia del desarrollo de la forma sonata una nueva luz, y nos muestra que en esta época la forma sonata poco a poco avanza a una crisis de la forma de la sinfonía, y en esta superación de la crisis aparece una extraña necesidad por esclarecer la forma ya anunciada»³⁶

Boris Asaf'ev en su análisis de la sonata en la *Forma Musical como Proceso*, afirma que ante todo tenemos la reprise de la primera parte en el *Aria Da Capo* con una resuelta influencia sobre la Reprise de la primera parte de la forma sonata. El principio formal de tres partes va del Aria a la Sinfonía. Pero

³⁵ Cfr. WOLF, E.: «Mannheim style» Grove.

³⁶ Cfr. HELFERT, V: «Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform» *Archiv für Musikwissenschaft*, 7. Jahrg., H. 1. (apr., 1925) p. 118

es posible que la influencia del *Aria Da Capo* sobre la forma sonata vaya aún más allá. Las formas vocales dependen del progreso del canto, que es condicionado a su vez por la manera de la respiración, del apoyo del sonido. La imperiosa necesidad en la expresión de las emociones que liberaron a la personalidad como consecuencia del humanismo renacentista, llevó al estilo virtuoso vocal del *Aria da Capo*. Las posibilidades de esta forma contienen en sí las premisas de la forma sonata. El aria incluía en sí a la exposición, el desarrollo y la reprise (*da capo*). Como forma lírica el aria no pudo desarrollarse hasta la dialéctica presente en la forma sonata, pero las premisas esenciales del allegro sonata en el *Aria da Capo* ya se habían notado. La cristalización del allegro-sonata sinfónico en su aspecto más típico, se logra en las sinfonías de J. Haydn y en la de los hijos de J. S. Bach. La rápida evolución y crecimiento de este tipo de proceso de formación musical en ascenso, coincide con el movimiento cultural que generó el romanticismo en Alemania en los años setentas del siglo XVIII. Particularmente con la obra de los poetas alemanes Friedrich Gotlieb Klopstock, Gotthold Ephraim Lessing y los *Strümer*, en la época de aspiraciones impetuosas en Alemania.³⁷

A partir de las obras de los compositores románticos, sobre todo Beethoven, se desarrolla un proceso de racionalización y de esquematización de la forma sonata. La primera descripción completa de la forma sonata fue realizada por Heinrich Christoph Koch, en el volumen III de su obra *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1793). En su análisis de la forma sonata, Koch la describe como una expansión del minueto, y da la primera descripción adecuada de la doble división de la segunda mitad entre el desarrollo y la recapitulación, describiendo varios tipos de secciones de desarrollo. En esta misma década aparecen otros trabajos teóricos menos detallados como: *Elementi teorico-pratici di musica*, ii (1796), de Francesco Galeazzi; *An Essay on Practical Musical Composition* (1799), de A. F. C. Kollmann; *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*, ii (1779), de Abbé Vogler; y, *La scuola della musica* (1800), de Carlo

³⁷ Cfr. REALE, G.: «El romanticismo y la superación de la ilustración» en: *Historia del pensamiento filosófico y científico*. op. cit., t. III, p. 30.

Gervasoni. En el siglo XVIII, salvo Abbé Vogler, se describe a la sonata como una forma binaria fundamentalmente en el plano de la estructura tonal de la exposición. La noción de un segundo tema como parte vital de la forma pertenece al siguiente siglo. La descripción de la forma sonata, básicamente en términos de un material y su desarrollo A B A', se debió en parte a la intención de explicar las complicadas obras de Beethoven, y en parte como una enseñanza de la composición y del análisis popular. En Alemania se inició con los artículos de E. T. A. Hoffmann en el *Leipzig Allgemeine musikalische Zeitung*; el artículo de Heinrich Birnbach, titulado: *Über die verschiedenen Formen grösserer Instrumentalstücke* en el *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*, 1827-8; y en *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837-47), de A. B. Marx. En Francia aparecen las obras: *Cours complet d'harmonie et de composition* (1806) de J. J. de Momigny; *Traité de haute composition musicale*, ii (1826) de Reicha; y, *School of Practical Composition* (1848-9) de Carl Czerny.³⁸

Znamennyj Raspev y el Sinfonismo

Al racionalismo esquemático del sistema armónico tonal europeo, Boris Asaf'ev contrapone el principio ininterrumpido de la conciencia musical, como proceso de materialización de la música, que denomina "sinfonismo". A su vez, este principio lo divide en dos etapas de desarrollo histórico que son: el canto medieval bizantino-ruso; y el sinfonismo del siglo XIX.

El canto medieval bizantino-ruso denominado *znamennyj raspev*, fue el principal canto litúrgico de la iglesia ortodoxa rusa, y contiene más de mil manuscritos que datan del siglo XI hasta el final del siglo XVII. Estos cantos se encuentran en la notación llamada *znamennyj*, que significa "estandarte" o "signo". Notación neumática que se preservó hasta la reforma del patriarca Nikon en 1652-66. El *znamennyj raspev* es la creación de los cantores rusos, que en su inicio probablemente coincidió con el canto bizantino traído con la

³⁸ Cfr. WEBSTER, J.: «Sonata form» Grove.

cristianización de Rusia en el 988 de nuestra era. En opinión de Alfred J. Swan, los cantores rusos fueron entrenados en el canto bizantino, pero gradualmente fueron introduciendo nuevos rasgos, modelando el canto de acuerdo a sus propios gustos y posibilidades musicales. Sin embargo, la teoría de S. Smolenskij,³⁹ — el más importante estudioso del *znamennyj raspev*, — afirma que el carácter del canto ruso precede a la cristianización de Rusia, y por tanto, al canto bizantino.⁴⁰

La línea que conecta el canto bizantino con el ruso es evidente. El llamado canto *paleobizantino* en uso desde el siglo IX al XII, fue introducido a Rusia hacia el final del siglo X, y los primeros *monumenta* en Rusia pertenecen a esta notación. Pero mientras en Bizantium la notación *paleobizantina* fue reemplazada por la *neobizantina* hacia el final del siglo XII, en Rusia sólo fue alterada lentamente de acuerdo a las necesidades del canto ruso. Esta notación permaneció en uso hasta el final del siglo XVII, cuando el canto litúrgico ruso fue transcrito a la notación actual en 1772.⁴¹

Los periodos del canto litúrgico en Rusia históricamente son los siguientes:

1. El periodo *Pre-tártaro*, 988-1237. El canto bizantino es gradualmente transformado al *znamennyj raspev*. Sin embargo, las melodías escritas en notación neumática en 26 extensos códices son apenas legibles.
2. El periodo *Tártaro*, 1237-1480. El proceso de transformación continúa. En el siglo XIV, muchos códices se pierden en incendios y destrucciones. Hacia el final de este periodo la notación es completamente legible.

³⁹ Stepan Vasil'evič Smolenskij (1848-1909) — musicólogo ruso. De 1889 a 1901 fue profesor del Conservatorio de Moscú y director de la Escuela Sinodal de Música Eclesiástica, en donde creó una colección de más de 1000 manuscritos musicales. De 1901 a 1903 fue director de la capilla imperial en S-Peterburg, sucediendo a Arenskij. Escribió un importante trabajo sobre la historia y evolución del canto ruso, titulada: *Azbuka znamennogo penija (Izveščenie o soglasnejšich pometach) start s Aleksandra Mezenca (1668-vo goda)* (Kazan, 1888). Cfr. VELIMIROVICH, M.: «Smolensky, Stepan Vasil'yecich» Grove.

⁴⁰ Cfr. SWAN, A.: «The Znamenny Chant of the Russian Church—Part I» *The Musical Quarterly*, Vol. 26, № 2. (Apr., 1940), p. 232.

⁴¹ Cfr. SWAN, A.: «Old Byzantine and Russian Liturgical Chant» *Bulletin of the American Musicological Society*, № 8 (Oct., 1945) pp. 22-23.

3. El periodo de *Novgorod*, 1480-1564. Una gran escuela de cantores y de compositores se establece en Novgorod (norte de Rusia).
4. El periodo *Moscovita*, 1564-1662. Los zares moscovitas invitan a los cantores de Novgorod a su capital. Es el periodo de gran florecimiento del *znamennyj raspev*, ligeramente influenciado por occidente hacia el final del periodo. El monje Aleksandr Mezenec estudia el *znamennyj raspev*, y lo codifica en su famoso *Azbuka znamennogo penija*.
5. El periodo de *Occidentalización*, 1662-1735. Los cantos tardíos de Kiev, de Grecia, y del sur de Rusia, sustituyen al *znamennyj*, el cual finalmente queda al resguardo de la *Starobrdjadcestvo*,⁴² los viejos creyentes. Todos estos cantos son transcritos a la notación moderna y es perpetrada una vasta armonización a la manera occidental.
6. El periodo *Italiano*, 1735-1826. Los cantos son despojados de toda inflexión melódica cercana, y se convierte en mera línea recitativa (*obychnyj raspev*), el cual es armonizado por músicos en concordancia con los textos de armonía italianos.
7. El periodo *Germano*, 1826-1885. Los dos rectores de la Capilla de la Corte Imperial, — Lvov y Bachmet'ev, — modificaron la armonización italiana en conformidad con las tendencias románticas alemanas. Es el llamado *Obichod* (el uso) de Bachmet'ev.

En 1883, Balakirev sucede a Bachmet'ev como director de la Capilla Imperial, y trajo consigo a Rimskij-Korsakov como su asistente. En 1885 Korsakov comienza a armonizar los cantos litúrgicos con el mismo método que armonizaba los cantos populares. Este fue el primer paso incierto, — según Alfred Swan, — en la dirección correcta. No obstante, Rimskij-Korsakov mitigaba el sentido modal de los cantos, y los armonizaba de acuerdo a las

⁴²*Starobrdjadcestvo*. Los *Raskol'niki*, miembros del *raskol*: escisión o cisma, fue un movimiento social-religioso en Rusia, surgido en el siglo XVII, y dirigido contra la iglesia oficial ortodoxa, que terminó con la formación de una serie de sectas, como la *Starobrdjadcestvo*, que aspiraba a mantener las antiguas reglas eclesiásticas y una vida conservadora. Uno de sus dirigentes fue el arcipreste Avvakum Petrov (1620-1682). Cfr. OŽEGOV, S.: «Raskol» *Slovar' russkogo jazyka*. op. cit.

reglas occidentales de la voz principal. A. Ljadov le siguió en el mismo camino, pero aún más pedante en el seguimiento de las reglas occidentales. El punto de viraje comenzó en 1897 con Kastal'skij, quien para él todas las voces eran importantes, pero no en concordancia con la reglas de la polifonía occidental. Por primera vez la manera de los cantores populares rusos fue traída al canto litúrgico, al cual le dio una nueva sonoridad viva.⁴³

Con la obra de Kastal'skij precisamente, Boris Asaf'ev concluye su ensayo *Caminos hacia el futuro*, quien lo describe como un idealista que transforma en las formas comunes el material sonoro y vivo de la naturaleza del canto popular, un acercamiento inusual hacia la pieza rusa. Más exactamente, — señala Asaf'ev, — no es un acercamiento ni una aproximación, sino una amistad que se introduce en la pieza, como un sinfonismo que se vierte incesantemente. El sinfonismo es el resurgimiento del incesante e ininterrumpido torrente de la conciencia musical del canto antiguo. Aquel canto de la antigüedad perdido al cual se refería Rousseau, y que se preservó en Rusia gracias a la tradición del canto litúrgico del *znamennyj raspev*. El sinfonismo se revelará hasta el siglo XIX, fundamentalmente en la obra de Beethoven, y posteriormente en la obra de los compositores románticos como F. Liszt y R. Wagner. En Rusia el sinfonismo se revelará en la obra de P. Čajkovskij, S. Rachmaninov, y A. Kastal'skij.

La Razón Ilustrada y el Positivismo Racionalista

Como hemos señalado al inicio de este capítulo, las fuentes filosóficas del pensamiento estético-musical de Boris Asaf'ev, y las ideas que a su vez se contraponen a éstas, las hemos agrupado en la contraposición de dos cosmovisiones sobre la ciencia y el arte, representadas básicamente en el enfrentamiento entre la razón y la intuición.

⁴³ Cfr. SWAN, A.: «Harmonization of the Old Russian Chants» *Journal of the Musicological Society*, Vol. 2, № 2 (Summer, 1949), pp. 83-86.

En el análisis de la interrelación entre la forma y el contenido de sus ensayos teórico-estéticos sobre el arte musical, Boris Asaf'ev contrapone a las ideas de la razón ilustrada y del positivismo racionalista, la filosofía romántica de la *Natur-Philosophie*, el energetismo de W. Ostwald, el intuicionismo de Henri Bergson, y la epistemología contemporánea en la obra de E. Cassierer. En este párrafo caracterizamos al racionalismo estético musical de la Ilustración y el Positivismo.

En el siglo XVIII la Ilustración fue una decidida confianza del hombre en la razón, en el uso crítico y desprejuiciado de ésta con el propósito de liberarse de los dogmas metafísicos, de los prejuicios morales, de las supersticiones religiosas, y de las tiranías políticas. El programa de la ilustración consistía en liberar el mundo de la magia, eliminar los mitos, y sustituir a la imaginación por la ciencia. Los filósofos ilustrados se constituyeron en un movimiento filosófico articulado en contra de todo tipo de prejuicio. La verdad no tiene otra fuente que no sea la razón humana. La razón y no la tradición, es la fuente de la autoridad. La razón de los ilustrados se presenta como la defensa del conocimiento científico y de la técnica, como instrumento de la transformación del mundo y del progreso de la humanidad.

La Ilustración fue una filosofía optimista. Una filosofía de la burguesía en ascenso que se esforzaba y trabajaba por el progreso. En base a este progreso, los filósofos de la ilustración colocaban el uso crítico y constructivo de la razón. Pero esta razón no era el conjunto de ideas innatas cartesianas que se haya antes de cualquier experiencia, y en las que se manifestase la esencia absoluta de las cosas, sino era una razón adquirida.

Para Descartes, Spinoza y Leibniz, la razón eran las verdades eternas comunes al espíritu humano y al divino. Lo que conocemos e intuimos gracias a la razón lo intuimos directamente de Dios. Por el contrario, la razón ilustrada era la fuerza originaria del espíritu que conduce al descubrimiento de la verdad y a su determinación. No era un contenido fijo de conocimiento, de principios o de verdades, sino era una facultad, una fuerza que se comprende y explica ejerciéndola y explicándola. No era la noción de un ser,

sino de un hacer. No era poseer la verdad, sino tender hacia ella.

Los ilustrados tenían confianza en la razón que analiza las ideas y las reduce todas a la experiencia. Era una razón limitada a la experiencia y controlada por ésta. La razón ilustrada no se enfrentaba con las esencias, ni se perdía en conjeturas sobre la naturaleza última de las cosas. Por el contrario, partiendo de la experiencia buscaba las leyes de su funcionamiento y su comprobación. La razón de los ilustrados era la razón de John Locke y de Newton, limitada por la experiencia y controlada por ésta. Todo lo que se refiere al hombre puede ser investigado por la razón.⁴⁴

La razón ilustrada influyó sobre el arte, evitando todo adorno superfluo y tratando de armonizar belleza y utilidad. Un arte unido a la ciencia. Este fue el principio que determinó la obra teórica de J. Ph. Rameau en la música.

Un siglo después, la corriente racionalista que domina en gran parte la cultura europea, en un periodo que cubre aproximadamente desde 1840 hasta casi el inicio de la primera guerra mundial, fue el Positivismo. La estabilidad política, la industrialización, el avance científico y tecnológico constituyeron las bases del medio sociocultural que el positivismo interpreta y exalta. A diferencia del idealismo, el positivismo reivindica la primacía de la ciencia. El único método de conocimiento es el de las ciencias naturales, que también se aplica al estudio de la sociedad y del arte. La época del positivismo se caracteriza por un optimismo general, que surge de la certidumbre del progreso basado en la ciencia. El positivismo toma de la tradición ilustrada el empirismo, como la única base del verdadero conocimiento, y la fe en la racionalidad científica como una solución a los problemas de la humanidad. Esto creó dentro del positivismo una confianza a-crítica en la ciencia, que llevó al positivismo a combatir las concepciones idealistas y espiritualistas de la realidad, acusadas por éste de metafísicas.⁴⁵

⁴⁴ Cfr. CASSIRER, E.: *Philosophie der Aufklärung*. Tübingen, J. Mohr, 1932 (trad. cast. *La filosofía de la Ilustración*. México, FCE, 1950); REALE, G.: «La Razón en la Cultura de la Ilustración» en: *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico*. op. cit., pp. 563-582.

⁴⁵ Cfr. REALE, G.: «El Positivismo» en: *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico*. op. cit., t. III Capítulo VIII, pp. 271-318.

El primer representante de la estética musical del positivismo fue Eduard Hanslick, con su obra, *Vom Musiklalisch-Schönen* (1854).⁴⁶ El libro de Hanslick se interna en una estética musical racional y racionalista. En su obra se concibe al hombre como un *animal rationale*, en el que el sentimiento es por sí mismo poca cosa, frente al pensamiento objetivo del mundo y sus valores. Este culto racionalista se reconoce en la lógica. La música para Hanslick es una forma lógica de pensamiento.

«Para que el estudio de lo bello no conduzca a un resultado ilusorio, es fuerza que se aproxime al método científico natural, lo bastante al menos para apreciar esencialmente la obra artística y encontrar en ella la parte *objetiva* que queda, después de eliminadas las mil formas contingentes a la impresión recibida.»⁴⁷

Al tratar de explicar que la comprensión de lo bello en la obra de arte se acerca hacia el conocimiento de la verdad, y la percepción de la obra de arte hacia la actividad reflexiva, Eduard Hanslick se ve forzado a utilizar no sólo formulaciones estrictamente lógicas, sino imágenes y comparaciones. Estas imágenes y comparaciones deberían demostrar el carácter inmanente del sentido musical, de la espiritualidad que encuentra su expresión en la música. Estas imágenes que Hanslick contrapone a la música es su celebre, *arabesco* y *calidoscopio*. En su tercer capítulo titulado *La belleza en la Música*, después de destruir a la “falsa” teoría de la belleza musical fundada en la expresión de sentimientos, Hanslick se dispone a dar respuesta a la pregunta ¿Cual es la naturaleza de lo bello en la música? Éste responde que la belleza en la música es independiente y no necesita tomar de fuera su sustancia, ya que ésta existe únicamente en los sonidos y sus combinaciones artísticas.

«El elemento primordial de la música es la *eufonía*; su esencia el ritmo. Ritmo en general, como armonía de la construcción simétrica, y ritmo en sentido menos lato, como movimiento regular de los miembros de frase aislados, ó

⁴⁶ HANSLICK, E.: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, Rudolph Weigel, 1854. (trad. cast. *De la belleza en la música*. Madrid, Medina, 1912; 2ª *De lo bello en la música*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947)

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 2 (de la primera traducción al castellano de 1912).

sean los dibujos en la medida. [...] Si ahora se nos pregunta qué debe expresarse con estos medios, responderemos: ideas musicales. La idea musical completamente formulada, es ya una belleza independiente de ninguna otra condición: no tiene más fin que ella propia, y no es en modo alguno medio ó materia que sirva para expresar sentimientos ni pensamientos.»⁴⁸

¿Que contiene, pues, la música?

«Nada más que formas sonoras y movibles. La manera con que puede hacer gala de hermosas formas sin tener por tema un sentimiento determinado, guarda material analogía con un ramo de la arquitectura de ornamentación: el arabesco.»⁴⁹

Y más adelante la otra imagen asociativa:

«El juego de formas y colores en el caleidoscopo nos ha divertido á todos en nuestros primeros años. La música es también un caleidoscopo de altura incomparablemente más elevada en la escala de los fenómenos. Nos presenta continua y variada sucesión de hermosas formas y colores que pasan poco á poco ó contrastan entre sí con violencia, aun quedando simétricas y proporcionadas.»⁵⁰

Para Hanslick el ritmo es la esencia de la música, pero es un ritmo “mudo”, es el ritmo fuera de la entonación, es el ritmo del movimiento corporal de la danza, de la percusión, táctil, y es el ritmo de la armonía de la construcción espacial simétrica. Es por eso que las imágenes con que Hanslick pretende evocar la música son visuales, de formas plásticas “ornamentales”, y aplica al sonido categorías del arte plástico-espacial, como la belleza de la simetría, las proporciones, los colores, etc., además de apelar constantemente a la “belleza propia de los sonidos” y a la “belleza de la música pura”.

«Los estéticos no han sabido reconocer en toda su plenitud la belleza de la música pura, y es en gran parte por haber rebajado con exceso lo sensual, enaltecendo lo moral y lo sentimental, como Hegel lo rebaja para enaltecer la idea. El arte viene de los sentidos, y se mueve en esta esfera: la teoría del sentimiento desconoce esta verdad; para ella *oír* es muy poco, lo desdeña, y en

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 53-54.

⁴⁹ *Ibíd.*

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 55.

seguida llega a *sentir*. [...] La música no tiene modelo en la naturaleza, ni expresa una concepción intelectual. [...] La música debe ser comprendida y apreciada como música, en sí y por sí propia.»⁵¹

Para Hanslick la belleza puramente musical es la única y verdadera fuerza del artista. Pero ¿cual es esa belleza puramente musical? Hanslick responde que su belleza es de naturaleza estética, un simple juego de los sentidos, una simple sonoridad. La estética se opone a la patología, al sentir directo, al sentimiento. En el séptimo y último capítulo, titulado *La Forma y el Fondo en la Música*, Hanslick plantea la pregunta: “¿Puede tener la música, asunto, fondo, contenido?” A lo que responde más adelante:

«El *contenido* de una cosa, en el sentido genuino de la palabra, es lo que esa cosa encierra; los sonidos que componen una pieza de música, partes cuya reunión forma el todo musical, son, pues, en rigor, el contenido de esta pieza. Si a nadie le satisface esta definición, si se la rechaza como inútil por demasiado evidente, es porque se confunde el *contenido* con el *asunto*; hablando del primero se piensa en el segundo, y es él el que entonces se opone como ideal al fin espiritual de la obra, á las partes materiales que técnicamente la constituyen. La música, en efecto, en tal sentido, no tiene contenido, así como tampoco tiene materia en el del “asunto tratado”.⁵²

En este calidoscopio en donde Hanslick “juega su juego de palabras”, como lo definió el mismo Boris Asaf'ev, la música no existe. E. Hanslick concibe a la música como sonido-objeto, como objeto sonoro concreto fuera de la conciencia. Este sonido-objeto no puede contener objetos! y por lo tanto tampoco pueden representar cosa alguna. Es por eso que la música la equipara a la arquitectura.

«La música se compone de combinaciones y formas sonoras, que no tienen más asunto que ellas propias. También aquí podemos hacer una comparación con la arquitectura [...] No tan solo la música no habla más que por mediación de los sonidos, sino que no produce otra cosa que sonidos.»⁵³

⁵¹ *Ibíd.*, pp. 56-57.

⁵² *Ibíd.*, pp. 156-57.

⁵³ *Ibídem.*

Pero a pesar de que Hanslick concibe a la música como un sonido objeto, paradójicamente afirma que el músico no puede encontrar en la naturaleza los modelos, en razón del carácter indefinido del tema en la música. Esto se debe a que todo tema para Hanslick es la representación concreta de un objeto, pero jamás un sentimiento. Y así, un arte que no tiene nada en común con la naturaleza, es un arte inmaterial (abstracto) en su representación.

«Donde el pensamiento no percibe una forma que se destaca del fondo, éste no puede existir por sí solo. [...] En música no hay fondo que compita con la forma, porque no hay forma fuera del fondo.»⁵⁴

La forma y el contenido se funden en el sonido mismo, incapaces de representar otro objeto que no sea el sonido mismo, porque el sonido es un objeto. La música es inmanente. E. Hanslick concluye su obra diciendo:

«En resumen, y para concluir, responderemos a los que quieran reprochar á la música que no tenga *asunto* o *contenido*, que en realidad lo tiene, pero de naturaleza puramente musical, es decir, que lo toma en sí, en su propia esencia. [...] Los sentimientos definidos ó indefinidos, no pueden reclamar parte alguna: la música existe solo por la libre acción del humano espíritu sobre una materia especial, y nada que sea extraño a ella propia debe formar parte del estudio de su estética.»⁵⁵

El Genio Creador

Del análisis del pensamiento estético-musical de Boris Asaf'ev que hemos determinado en la contraposición razón \neq intuición, iniciamos la exposición de las ideas sobre la estética del romanticismo, de las que parte B. Asaf'ev en su análisis del proceso de la creación musical. Estas ideas fundamentalmente son sobre tres importantes aspectos del arte: el momento de la creación; el desarrollo de las ideas; y la cristalización de estas ideas. En primer lugar analizaremos el momento de la creación, en la idea romántica del *genio*, que Asaf'ev analiza en el proceso creativo de W. A. Mozart.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 162.

⁵⁵ *Ibíd.*, 169.

En *El proceso de formación de la materia sonora* (1923), Boris Asaf'ev inicia con la cita de una carta apócrifa de Mozart, supuestamente escrita por J. Rochlitz, en donde (el pseudo) Mozart describe sobre el proceso de su creación. B. Asaf'ev cita la carta de la obra de Nikolaj Losskij, titulada: *Fundamentos del estudio de la psicología desde el punto de vista del voluntarismo*,⁵⁶ cuya tesis fundamental, y por la cual cita la carta, sostiene que los objetos del conocimiento puro son objetivos, y por tanto éstos nos son dados, mientras que los actos de la atención y el conocimiento son subjetivos, e incluso volitivos.⁵⁷ N. Losskij cita la carta de la obra de Eduard Hartmann titulada: *Filosofía del inconciente*. Según Hartmann, el inconciente no se equivoca ni duda. El inconciente no necesita del tiempo para comprender y captar inmediatamente los resultados. El inconciente se encuentra fuera del tiempo. El inconciente no se equivoca, porque no se relaciona con la memoria. Es un puro espíritu. En el inconciente, la voluntad y la imaginación se encuentran en una unidad indivisible. La única actividad del inconciente consiste en la voluntad, y su contenido es la imaginación atemporal inconciente. Sólo el inconciente es la verdadera fuente de la creatividad.⁵⁸

En este sentido, el proceso de la composición vendría a ser también una ejecución mental, una interpretación de la obra creada aún antes de haber sido escrita. Esta capacidad de creación y recreación mental de la obra musical en su totalidad, afirma B. Asaf'ev, la posee sólo aquel talento excepcional, como lo fue W. A. Mozart.

La descripción de J. Rochlitz sobre el proceso creativo de Mozart, según el musicólogo M. Solomon,⁵⁹ fue el eco de la noción central de la estética del romanticismo, en la que el artista creaba sus obras al igual que el gusano de

⁵⁶ LOSSKIJ, N.: *Osnobnye učeniya psichologii s točki zrenija voljuntarizma*. Spb. 1911. (v. *supra*, cap. III, n. 17)

⁵⁷ Cfr. LEVITZKY, S. «Vospominanija: Zhizn i filosofskii put'» *Russian Review*, Vol. 29, № 2. (Apr., 1970), p. 227.

⁵⁸ Cfr. HARTMANN, Eduard von: *Philosophie des Unbewussten*. 1869. pp. 358, 368-375, 817.

⁵⁹ SOLOMON, M.: «On Beethoven's Creative Process: A Two-Part Invention» *Music & Letters*, Vol. 61, № 3/4. (Jul. — Oct., 1980) pp. 272-283.

seda produce su seda, automáticamente, de manera intuitiva y sin esfuerzo consciente. Mozart podía componer en cualquier momento, de día o de noche; era capaz de componer jugando billar, o viajando en diligencia. Nada podía distraerlo. Un genio musical al que el hambre de invención le era desconocida y componer música continuamente, era sólo un problema de selectividad. Era increíble su seguridad en sí mismo, su fertilidad e ingeniosidad, resolviendo cualquier problema antes de que apareciera. Si se presentaba más de una solución en su mente al mismo tiempo, no le era difícil tomar una elección y realizarla sin ninguna duda.

Para los filósofos románticos, la inspiración debería dirigirse por el juicio y la razón. El poeta Novalis afirmaba que la creación consiste en una «doble actividad de creación y comprensión, unida en un sólo momento; una mutua perfección de imagen y concepto».⁶⁰ Pero la noción de la creación inconsciente de F. Schiller, y la idea neoplatónica de la intuición visionaria de F. W. J. Schelling, encontraron su directa y popular formulación en la imagen del artista espontáneo en su estado de inocencia, en completa comunión con lo divino, trasmutando su experiencia en el diseño perfecto, o en el sonido extasiado. Es por eso que el punto de partida de la invención de J. Rochlitz, es describir a Mozart creando en un sueño y sin esfuerzo alguno, bajo la visión romántica del siglo XIX. Las ideas expresadas en la carta de Rochlitz (el pseudo-Mozart), se basan en la idea romántica del genio creador.



De los compositores del siglo XVIII, Mozart es uno de los más estudiados, gracias a la gran cantidad de documentos y rica correspondencia que se conserva a la fecha. Originalmente la idea de preservar las cartas de la familia Mozart, como un registro personal fue del padre de Wolfgang, Leopold Mozart. Pero no con la intención de publicarlas, ya que esto era algo desconocido en el siglo XVIII.

El plan original de Leopold Mozart fue retomado por el diplomático danés

⁶⁰ NOVALIS. *Gesammelte Werke*. ed. Carl Seelig, Zurich, 1945, pp. 247-8, citado por: SOLOMON, M. op. cit., p. 277.

Georg Nikolaus von Nissen, el segundo esposo de Maria Constanze, viuda de W. Mozart, quien incluyó una serie de cartas en su obra sobre Mozart, titulada: *Biographie W. A. Mozarts nach Originalbrifen*. Después de su muerte, la obra fue publicada por Constanze en 1828 en Leipzig. La colección de cartas de G. Nissen sirvió de base para la biografía de Mozart de Otto Jahn, escrita entre 1855-59 (v. *supra*, cap. III, n. 18). En 1865 Ludwig Nohl publica en Salzburg la primera edición independiente de las cartas, titulada: *Mozarts Briefe*.⁶¹ En 1914 Ludwig Schiedermair publica su obra, *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*,⁶² con la publicación de las cartas como fueron escritas por sus autores. En 1962 se publican los dos primeros volúmenes de la colección de cartas de Mozart, titulada: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*,⁶³ editada por Wilhelm A. Bauer. Al año siguiente se publican los dos siguientes volúmenes. El tercero contiene las cartas de 1780 a 1786, y el cuarto volumen de 1787 a 1857, completando la monumental edición.⁶⁴ La obra contiene un apéndice con las cartas erróneamente atribuidas a Mozart, y algunas otras de dudosa autenticidad. En el apéndice (pp. 527-531) se incluye la carta citada por Otto Jahn en su biografía de Mozart, presumiblemente escrita por el compositor en 1790 a un desconocido *Barón von...* En esta carta, Mozart describe su método de composición, que para ser un documento espurio, parece terriblemente pulido.⁶⁵ Desde su publicación, esta carta ha llamado la atención de muchos filósofos y musicólogos sobre el proceso de la creación musical, y supuestamente, sobre cómo el compositor mentalmente percibe la

⁶¹ NOHL, L.: *Mozarts Briefe*. Zalsburg, 1865 / Leipzig, 1877/Stuttgart 1997 (trad. ingl. WALLACE, L. *The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart (1769-1791)*, in two volumes. New York, 1866; trad. rus. *Wolfgang Amadeus Mozart. Pis'ma*. M. «Agraf» 2000)

⁶² SCHIEDERMAIR, L.: *Die Briefe W. A. Mozarts und seiner Familie*. 1914 (trad. ingl. ANDERSON, E. ed., *The Letters of Mozart and his Family*. London, 1938/1966/1985)

⁶³ BAUER, W./DEUTSCH, E., eds: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe, herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg*. Kassel, Bärenreiter, 1962. Band I, 1755-1776, 534 pp.; Band II, 1777-1779, 555 pp.)

⁶⁴ BAUER, W./DEUTSCH, E., eds: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen*. op. cit., Band III, & IV, 1963. Cfr. LANG, P.: «Mozart, Briefe und Aufzeichnungen by Wilhelm A. Bauer; Otto Erich Deutsch: Wolfgang Amadeus Mozart» *The Musical Time*, Vol. 49, Nº 1 (Jan., 1963) pp. 111-114.

⁶⁵ Cfr. F. W. S.: «Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Bd. IV: 1787-1857 by Wilhelm A. Bauer; Otto Erich Deutsch» *Music & Letters*, Vol. 45, Nº 3 (Jul., 1964) pp. 272-273.

obra musical ya terminada. Entre algunos de ellos se encuentran: N. Losskij; E. Hartmann; B. Asaf'ev; O. Deutsch; E. Hertzmann; M. Solomon; Kivy, etc.

Boris Asaf'ev realiza a partir de este documento, un análisis del proceso de creación musical en la analogía y en contraposición con el arte arquitectónico. La supuesta carta de Mozart se publica por primera vez el 23 de agosto de 1815, en la *Allgemeine Musikalische Zeitung*,⁶⁶ por Johann Friedrich Rochlitz. Tras una breve introducción a la carta escrita a un desconocido *Barón von...* en 1790, J. Rochlitz aseguraba a sus lectores que este interesante e instructivo documento debe ser publicado con una exactitud diplomática. Muy pronto esta carta alcanzó la celebridad, y durante las siguientes décadas fue frecuentemente publicada y traducida, asegurando su autenticidad.

La primera reimpresión de la carta data del 16 de noviembre de 1824 por el *Allgemeine Wiener Theaterzeitung*, en la que se confirma su autenticidad. En 1845, Edward Holmes publica la carta en su obra titulada: *The Life of Mozart*,⁶⁷ que fue tomada de la traducción hecha en 1825 por J. R. Schultz.⁶⁸ En su obra, Holmes afirma que el original de la carta estaba en posesión del pianista Ignaz Moscheles, quien a su vez lo niega.⁶⁹ Sin embargo, varias décadas antes de ser excluida de la literatura seria sobre Mozart, Otto Jahn puso en cuestión la autenticidad de ésta en su biografía de Mozart de 1855-9. No obstante esto no ha sido un obstáculo para que en los escritos de filósofos, psicólogos y musicólogos se cite esta carta como ejemplo de la creación artística del inconsciente. La carta ha sobrevivido a pesar de los claros indicios de ser apócrifa en el uso del dialecto y en la falta de un original firmado. Otto Jahn concluye que esta carta, como la conocemos, no puede ser de Mozart, pero

⁶⁶ ROCHLITZ, J.: «Mozarts Brief zu Baron von...» *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Siebzehnten Jahrgang vom 4. Januar 1815 bis 27. December. Der 23sten August, S. 561-66.

⁶⁷ HOLMES, E.: *The Life of Mozart; including his Correspondence*. London, 1845. (2/1868; 3/1912)

⁶⁸ SCHULTZ, J.: «An Unpublished Letter of Mozart» *Harmonicon*, III, 1825 pp. 198-200.

⁶⁹ Cfr. SOLOMON, M.: «On Beethoven's Creative Process: A Two-Part Invention» *Music & Letters*, Vol. 61, № 3/4. (Jul. — Oct., 1980) p. 275. Sobre Moscheles v. HOLMES, E.: *The Life of Mozart*. op. cit., p. 320 n; JAHN, O.: *Mozart*, op. cit., t. III, p. 497 n. 3.

añade con excesivo cuidado «Yo no asumo que toda la carta es inventada; probablemente esta fue una carta de Mozart la cual posteriormente fue retocada»⁷⁰



En la edición reestructurada y ampliada de la biografía de Mozart de Otto Jahn, realizada por Hermann Abert en 1919-21, la carta no se incluyó, afirmándose que Mozart nunca comentó sobre el proceso de la creación artística. H. Abert señala que la supuesta carta al “gentil Barón” contiene una estúpida habladería sobre el proceso creativo.

«Estas historias de manera típica y caprichosa combinan la admiración y la pasión por el sensacionalismo, al igual que las personas comunes tratan de explicarse la creación del genio, pareciéndoles admirable y extraña. [...] Constantemente se revela la inevitable trivialidad tras la creación de la imagen de Mozart — “del prodigio”, que se demuestra aún antes de que Rochlitz mostrara la célebre carta de Mozart al “gentil y buen señor Barón”, la cual constantemente fue publicada como “inédita” en una multitud de copias que se distribuían de mano en mano. Con las cualidades que aquí se le atribuyen a Mozart, podría ahora mostrarse en cualquier teatro de feria como un “fenómeno musical”.»⁷¹

Para el musicólogo Maynard Solomon, J. Rochlitz podría muy bien ser el autor de la carta, ya que — como también señala B. Asaf'ev sobre el posible autor, — Rochlitz estaba idealmente calificado para realizar esta tarea. Johann Rochlitz había conocido a Mozart el 22 de abril de 1789 en Leipzig,⁷² durante el viaje de Mozart por el norte de Alemania. Nueve años más tarde, Rochlitz escribe la serie de *Verbürgte Anekdoten aus Mozarts Leben*⁷³ para los primeros

⁷⁰ JAHN, O.: *Mozart*, op. cit., t. III, p. 505. Citado en: SOLOMON, M. op. cit., p. 276.

⁷¹ ABERT, H.: *W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Zweiter Teil 1783-1791*. VEB Breitkopf & Härtel. Leipzig, 1921 (trad. rus. Sakvy, K. *Hermann Abert. W. A. Mozart*. M. Muzyka, 1978; 2e izd. 1989, t. III, p. 115)

⁷² Cfr. *Ibíd.*, t. IV, p. 173.

⁷³ ROCHLITZ, J. ed.: «Vebürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler» en: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Okt. 1798 — Mai 1801. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

números de la revista de música *Allgemeine musikalische Zeitung*, que fue durante cincuenta años, hasta diciembre de 1848, la revista musical más influyente en la primera mitad del siglo XIX en Europa. J. Rochlitz fue el editor en jefe de la revista desde su fundación en 1798 hasta 1818, y co-editor de la misma hasta 1835.⁷⁴

Además de haber conocido personalmente a Mozart, J. Rochlitz había establecido contacto con muchas de las personas que lo conocieron, entre ellas a la viuda de Mozart, Maria Constanze. En 1798 J. Rochlitz escribe en sus *Anécdotas Sobre la Vida de Mozart*, lo siguiente:

«Para que el público reciba una garantía en la veracidad de mis relatos, en casos parecidos es completamente justo tener la certeza [...], yo firmo con mi nombre y les recuerdo que personalmente conocí a Mozart durante su estancia en Leipzig, y que tomé parte en la mayoría de las reuniones de amigos que visitaron al artista y que eran de aquel tipo que, como el mismo Mozart se expresaba, ‘le permitían tramar algo con la gente’; y que posteriormente entré en contacto personal con su esposa y con varios amigos cercanos de Mozart, conversaba frecuente y suficientemente con ellos sobre los detalles del compositor ya muerto, y les pedí comprobar, corregir o negar todo aquello que yo sabía sobre él.»⁷⁵

Sin embargo, parece ser que no todas las anécdotas escritas por J. Rochlitz son reales, ya que no todas las personas con las que conversó sobre Mozart le dijeron la verdad. Muchos de los mitos sobre el Réquiem y sobre la invención y la productividad de Mozart, probablemente se deben a la misma Maria Constanze, quien afirmaba que “él escribía la música de la misma manera que escribía las cartas”.⁷⁶

(trad. rus. P. Lucker. «Dostovernye anekdoty iz žizni Wolfgang’a Gottlieb’a Mozarta» en: *Mozart. Istorii i anekdoty, rasskazannye ego sovremennikami*. Moskva, Klassika-XXI, 2007, pp. 83-122)

⁷⁴ Cfr. BARBOUR, J.: «Allgemeine Musikalische Zeitung: Prototype of Contemporary Musical Journalism» *Notes*, 2nd Ser., Vol. 5, № 3 (Jun., 1948) pp. 325-337; BRUCKNER-BIGENWALD, M.: *Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. Knuf, Hilversum, 1938.

⁷⁵ ROCHLITZ, J.: «Vebürgte Anekdoten... op. cit., p. 85. (de la traducción rusa)

⁷⁶ Cfr. HERTZMANN, E.: «Mozart’s Creative Process» *The Musical Quarterly*, Vol. 43, № 2 (Apr., 1975), p. 188.

Como prueba de su capacidad intelectual para escribir la carta de "Mozart", M. Solomon afirma que Rochlitz combinaba su talento como novelista y escritor de historias cortas y cuentos, con un serio conocimiento de la filosofía y de la estética. Siendo un kantiano en sus primeros años, Rochlitz publicó dos monografías sobre estética en la década de 1790-1800, y en 1815 simultáneamente con su composición de la carta de "Mozart", preparó una antología de citas de filosofía contemporánea y clásica sobre la creatividad musical.⁷⁷

La carta al parecer no ha sido publicada en castellano, y la versión en ruso que cita B. Asaf'ev pertenece posiblemente a N. Losskij, quien introduce en su obra, *Fundamentos del estudio de la psicología desde el punto de vista del voluntarismo* (v. supra, n. 56). Por esta razón citamos a continuación la traducción al inglés de J. Schultz, para tener un punto de comparación con mi traducción al castellano de la versión rusa de Losskij, citada por Asaf'ev.

«Concerning my way of composing, and what method I follow in writing works of some extent. I can really say no more on this subject than the following; for I myself know no more about it, and cannot account for it. When I am, as it were, completely myself, entirely alone, and of good cheer — say, traveling in a carriage, or walking after a good meal, or during the night when I cannot sleep; it is on such occasions that my ideas flow best and most abundantly. Whence and how they come, I know not; nor can I force them. Those ideas that please me I retain in memory, and am accustomed, as I have been told, to hum them to myself.

All this fires my soul, and, provided I am not disturbed, [my subject enlarges itself, and I expand it ever wider and ever clearer; and the whole, though it be long, stands almost complete and finished in my head, so that I can survey it in my mind, like a fine picture or a comely form at a glance... All this inventing, this producing, takes place in a pleasing lively dream.]

When I proceed to write down my ideas, I take out the bag of my memory, if I may use that phrase, what has previously been collected into it in the way I

⁷⁷ ROCHLITZ, J.: «Analekten für Künstler, Kunstrichter, Kunstfreunde» *Allgemeine musikalische Zeitung*, xvii (1814-15) pp. 697-702, 713-17, 729-35, 745-50. Citado en: SOLOMON, M. op. cit., p. 276.

have mentioned. For this reason, the committing to paper is done quickly enough, for everything is, as I said before, already finished; and it rarely differs on paper from what it was in my imagination.»⁷⁸

Al no existir un verdadero original, las diferentes reimpresiones de la carta contienen notables diferencias. Por ejemplo, comparando el fragmento en claudato con la edición de la carta de E. Holmes, notamos las siguientes divergencias:

«[my subject enlarges itself, **becomes methodized and defined**, and the whole, though it be long, stands almost complete and finished in my **mind**, so that I can survey it, like a fine picture or a **beautiful statue** at a glance. **Nor do I hear in my imagination the parts successively, but I hear them, as it were, all at once...**]»⁷⁹

Este mismo fragmento en el texto original en alemán de Rochlitz dice:

«...da wird es immer weiter und heller aus: und das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ichs hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hüschchen Menschen, im Geiste übersehen, und es auch gar nicht nach einander, wie es hernach kommen muss, in der Einbildung höre, sondern, wie gleich alles zusammen.»⁸⁰

En 1983, el musicólogo Peter Kivy escribe en su artículo sobre la carta espuria de Mozart, que lo más intrigante de ésta es como podría la mente pensar un evento temporal a-temporalmente, como lo muestra el último fragmento citado de la carta.

«"Escuchar" una obra musical "en la cabeza", se supone sería "escuchar" mentalmente justamente de la manera en que se escucharía en la ejecución. Cuando un tono "corre a través de mi mente", que sucede si lo "escucho" desde el principio hasta el final en mi imaginación, desde el íncipit hasta la cadencia, justamente como si lo escuchara interpretado por un oboe o una

⁷⁸ SCHULTZ, J.: «An Unpublished Letter of Mozart» op. cit., pp. 198-200. Citada en: SOLOMON, M. op. cit., p. 275.

⁷⁹ HOLMES, E.: *The Life of Mozart; including his Correspondence*. New York, 1868, p. 329. Citado en: KIVY, P.: «Mozart and Monotheism: An Essay in Spurious Aesthetics» *The Journal of Musicology*, Vol. 2, Nº 3 (Summer, 1983) p. 322.

⁸⁰ ROCHLITZ, J.: «Mozarts Brief zu Baron von...» op. cit., p. 563-64. Citado en: KIVY, P.: «Mozart and Monotheism: An Essay in Spurious Aesthetics» op. cit., p. 323, n. 3.

flauta. Un tono, después de todo es un evento temporal. Y, como yo supongo, “escuchar” una sinfonía (digamos) “en la cabeza” sería justamente multiplicar horizontal y verticalmente el fenómeno del “tono en la cabeza”.»⁸¹

Esta experiencia mental, — nos dice P. Kivy, — de escuchar toda una sinfonía “en la cabeza” desde el inicio hasta el final con todos sus detalles, ciertamente es para personas dotadas.

«...y así se podría imaginar lo que sería *ser capaz de agregar las enormes y largas columnas de figuras, como un “niño calculadora”*. Pero, se podrían imaginar lo que sería “escuchar” toda la Sinfonía Linz “en su cabeza”, ahora no escuchándola de principio a fin: sino escucharla como el seudo-Mozart se supone que pudo, no **“successively, but ... as it were, all at once...”** ¿Como sería esto? ¿Que parecería?»⁸²

Esto se parecería, — afirma Mr. Kivy irónicamente, — sin duda más a Charles Ives que a Mozart. Pero “escuchar” mentalmente los eventos musicales de gran duración fuera del tiempo, — concluye Mr. Kivy, — sin ninguna duda es un completo absurdo que el seudo-Mozart ha descrito. No obstante el hecho de que nosotros no podamos imaginar lo que sería “escuchar la música a-temporalmente en nuestras cabezas”, es porque no somos genios. Así como no podemos asegurar que un genio tampoco puede, especialmente si se trata de un genio de la magnitud de Mozart. ¿Quién podría memorizar el *Miserere* de Allegri de una sola vez? Si Mozart decía que él escuchaba la música en su cabeza “a-temporalmente”, — concluye Mr. Kivy, — hay que creerle, o entonces pareceremos como un ciego que niega los colores.

Las investigaciones concuerdan en que la carta es apócrifa. Mozart nunca comentó sobre como “escuchaba” la música “en su cabeza”. Pero la idea expresada en la carta espuria es excepcional, y es el producto de una excepcional y original imaginación filosófica. Para Mr Kivy, la idea en cuestión de imaginar a-temporalmente la música proviene no de la experiencia introspectiva de algún compositor, sino de la imaginación

⁸¹ KIVY, P.: «Mozart and Monotheism: An Essay in Spurious Aesthetics» op. cit., p. 322.

⁸² *Ibíd.*, p. 323. [Cursivas y negritas mías]

romántica de la filosofía sobre el genio. La idea de la obra de arte como un “universo” es la misma idea del artista como un “creador”. La relación del artista hacia el mundo de su creación era vista en una analogía directa con la relación divina hacia el mundo; el acto creativo del artista se equipara a la Génesis. En el siglo XVIII era generalizado la relación de Dios y el mundo con el artista y su trabajo. Mr Kivy afirma que esta es la fuente de la noción del genio del seudo-Mozart, sobre la visión del compositor de su obra en un sólo instante, fuera del tiempo.

En la filosofía escolástica de la Edad Media se revela la esencia eterna del pensamiento divino. Dios ve todas las cosas en su eterno presente, afirma Severino Boecio en su *Consolatio Philosophiae*. Tomás de Aquino afirma que la ley eterna es el plan racional de Dios, es el orden de todo el universo a través del cual la sabiduría divina dirige todas las cosas hacia su fin. Es el plan de la Providencia que únicamente conoce Dios y los bienaventurados. Dios no sólo es creador de las formas de los seres, sino también es creador del ser de los seres. Dios es acto puro, es el primer ser. Dios es creador y mueve en la medida que crea. Es decir, Dios crea el tiempo. Dios es el origen de todo, nada queda exento a su acción. El intelecto divino por eso, ve todo en su presente eterno.⁸³

Pero Mr Kivy con el propósito de acercar estos conceptos a nuestro objeto de estudio, afirma que entonces el intelecto divino percibe, o concibe a toda la Sinfonía Linz en un instante fuera del tiempo, en un presente inmediato de la mente divina.

«...la fuente de la noción del seudo-Mozart es: poner todo junto en la analogía, ampliamente difundida al final del siglo XVIII, entre Dios como creador del mundo, y el artista-dios como el creador del mundo de su obra, con los preceptos teológicos comunes tanto a protestantes como a católicos, de que Dios percibe lo temporal a-temporal, implicando que entonces el compositor-artista es “dios”, y su obra, su mundo creado, un evento temporal, él debe concebirlo como Dios ha creado la historia del mundo, a-temporalmente, todo

⁸³ Cfr. REALE, op. cit., t. I, pp. 403-14; 479-497.

en un instante, al mismo tiempo, o como Spinoza podía haber dicho, *sub specie eternitatis*, “bajo una cierta especie de eternidad”. Este, yo supongo, es la fuente de la excéntrica e intrigante idea del pseudo-Mozart. No es ni el resultado de un reporte introspectivo de un compositor, ni la clarividencia filosófica de un genio — esto es una simple decoración de lo que ha llegado a ser casi un cliché estético, con la corona de Domingo de la escuela teológica.»⁸⁴

Según Mr. Kivy, es obvio que las fuentes literarias y filosóficas manipuladas por el pseudo-Mozart, descartan incluso la más tímida sospecha de que Mozart, o cualquier otra persona, pudieran concebir la música de la manera en que éste la describe. De hecho, — señala Mr. Kivy, — es muy discutible si Dios, si es que existe, pueda concebir los eventos temporales de la manera en que Severino Boecio y Tomás de Aquino los describen, y de hecho incluso, si lógicamente es posible que Dios perciba los eventos temporales fuera del tiempo. Pero lo que definitivamente no es posible para Mr. Kivy, es creer que Mozart pudiera hacerlo. Se sabe que la carta es apócrifa, y lo que sugiere su autor sobre el pensamiento musical es imposible. Las conclusiones de Mr. Kivy son en concreto, que la carta no es el reporte introspectivo de un compositor no reconocido, ni tampoco el producto de un genio o de un filósofo desconocido, ya que el linaje de sus fuentes filosófica, según Mr. Kivy, él mismo las ha revelado.

Sin adentrarnos en la frivolidad del pensamiento filosófico de Mr. Kivy, si creemos necesario esclarecer la superficialidad de su pensamiento musical. Como habíamos expuesto en el tercer capítulo sobre *El proceso de formación de la materia sonora*, B. Asaf'ev explica que aún en el caso de que esta carta haya sido el producto de la leyenda, la cita como prefacio de su artículo, porque en ella se revela la síntesis orgánica que abarca al proceso de todas las correlaciones sonoras en su unidad. B. Asaf'ev afirma que la carta es característica de Mozart. Él pudo y tenía el derecho a erigir así su propio proceso creativo. Pero señala que es aún más interesante, — si es que la carta es apócrifa, — que la persona que la escribió haya podido comprender tan

⁸⁴ KIVY, P. op. cit., pp. 327-28.

aguda y profundamente el pensamiento creativo de Mozart. Esta persona pudo plasmar en unas cuantas palabras la idea sobre la forma musical como una unidad. Idea que, — añade Asaf'ev, — con dificultad se encuentra en las creaciones de algunos músicos contemporáneos. Estas líneas fueron escritas por B. Asaf'ev exactamente sesenta años antes del artículo de Peter Kivy. Lo que demuestra que la idea sobre la forma musical, no solamente se encuentra con dificultad en las creaciones musicales, sino también, en el pensamiento de algunos musicólogos de nuestro tiempo.

Como ya lo había señalado también M. Solomon, las ideas expresadas en la carta de Rochlitz (el seudo-Mozart), se basan en la idea romántica del genio creador. El fenómeno romántico del *Sturm und Drang* en Alemania, anticipándose a la revolución francesa y motivado por la superación de la razón ilustrada del siglo XVIII, llevó a la intelectualidad germana a nuevas posturas e ideas que básicamente fueron tres. Primero, se redescubre y se exalta la naturaleza como fuerza omnipotente y creadora de vida. En segundo lugar, se revela al genio como fuerza originaria ligado íntimamente con la naturaleza; el genio crea en forma análoga a la naturaleza, y por lo tanto, no recibe desde fuera sus reglas, sino que él mismo son éstas. Y en tercer lugar, se contrapone a la concepción deísta de la Divinidad como Intellecto o Razón suprema, el panteísmo, la idea de la divinidad inmanente de la naturaleza.⁸⁵

A diferencia de los artistas y filósofos románticos del *Sturm und Drang*, Mr. Kivy no puede discernir entre la realidad del mundo y el mundo de la obra de arte. Una cosa es pensar la realidad del mundo en su sucesión espacio-temporal, y otra muy distinta es pensar la obra musical en su desenvolvimiento en el tiempo, es decir, en su proceso de morfo-formación. La forma musical se realiza en el proceso mismo de su formación, es decir, en el tiempo. La obra musical puede realizarse concretamente en la ejecución vocal o instrumental, es decir, en su sonoridad real. Pero la obra musical, a diferencia del devenir concreto de la realidad, puede repetirse una infinidad

⁸⁵ Cfr. REALE, op. cit., t. III, pp. 29-43.

de veces en la ejecución real, que de hecho, esta es su forma de existencia real, y en la repetición está su esencia. Pero además, el proceso de formación de la obra musical también puede pensarse, imaginarse, es decir, llevarse a cabo en “la cabeza” fuera de la ejecución real. Y finalmente, el proceso de formación de la obra musical también puede concebirse en su simultaneidad, en su unidad total; en la totalidad indisoluble de todas las uniones sonoras fuera de su sucesión temporal, en la simultaneidad de una perspectiva arquitectónica sonora cristalizada. El proceso de formación se lleva a cabo en la conciencia funcional de cada partícula sonora que compone la obra musical. La memoria musical puramente racional y fuera del proceso de su representación sonora mental, es una arquitectónica musical abstracta y petrificada del proceso de formación, en el que cada sonoridad y grupo de sonoridades se determina por su relación y función con el todo. Una lógica relacional y funcional, y no una lógica objetual de disposición contigua de sonoridades en un tiempo espacializado.

Pensar como un ciego que niega la realidad de los colores, es lo mismo que afirmar que se desconoce lo que ya se sabe, sólo por el hecho de que no es posible saber lo que se sabe fuera del lapso de tiempo en que se realiza la formulación mental de lo que ya se sabe. Sería negar lo que ya sé por el hecho mismo de que aún no me he dicho a mi mismo lo que ya he pensado. Una especie de esclerosis de la personalidad múltiple.

El pensamiento lógico objetual, no le permite a Mr. Kivy comprender la funcionalidad de la lógica musical. Sólo puede concebir las sonoridades como la disposición contigua de objetos sonoros en un tiempo espacializado, y no en su funcionalidad lógica dentro del cúmulo de unión de relaciones sonoras de la obra musical.

Finalmente, la cuestión se encuentra en la comprensión del proceso de la creación musical. Interpretar de manera simplista la concepción romántica de la creación del genio artístico, como a una frívola cursilería pasada de moda, es definitivamente no entender el proceso creativo mismo. La concepción romántica del genio creador, jugó un papel muy importante en el

esclarecimiento del proceso de la creación artística.

La música es el mundo de las relaciones, el mundo de las dependencias funcionales, en la cual no existe un lugar para las cosas. B. Asaf'ev ya lo afirma en *El proceso de formación de la materia sonora*, la forma musical se presenta como una existencia mutua en movimiento ininterrumpido de partículas sonoras de alguna esfera cerrada. Estas partículas se relacionan en una atracción mutua hacia su centro más cercano, y los pequeños centros hacia un centro único de todas las esferas sonoras, así como éste concentra en sí la energía de radiación de todos los elementos. Si mi conciencia puede en un instante ideal reunir en sí, como en un foco a toda la composición del movimiento periférico de las partículas sonoras, ésta en ese instante cristaliza el material fluente y crea (percibe) la forma como síntesis del crecimiento de la materia sonora, que es organizado en la constante superación de su energía y de la voluntad del espíritu artístico creador. Abarcando el todo, es decir, la percepción de la unidad de la forma musical que es en esencia pensar el momento estático, es la percepción enigmática en un instante único de la existencia sonora espacial. Mozart supo ocultar en su música todos los rastros de reacción del indómito material en la creación, y pudo arreglárselas con éste ya en su conciencia, mirando como un arquitecto a todo el edificio ya listo de aquello que aún no está fijado en el papel.

Entonces... «...la pieza resulta casi lista en mi cabeza, y aunque ésta haya sido larga, más adelante la abarco con una sola mirada en mi alma, como a un hermoso cuadro o a una bella persona, y la escucho en mi imaginación no sucesivamente, como ésta debe de expresarse después, sino inmediatamente como si fuera en su totalidad. He aquí el pequeño festín. Toda invención y elaboración sucede en mí como en un hermoso y profundo sueño, pero lo mejor, es el campo visual de todo al mismo tiempo.»⁸⁶

⁸⁶ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Process of formenija zbučaščego veščestva» op. cit., pp. 144.

La Estética del Romanticismo

En el análisis del pensamiento estético-musical de Boris Asaf'ev que hemos determinado en la contraposición razón \neq intuición, iniciamos la exposición de las ideas sobre la estética del romanticismo, relacionadas con la idea del desarrollo en la forma sonata, y sobre las analogías de los sistemas de las bellas artes del romanticismo entre la arquitectura y la música.

La actitud romántica consiste en un sentimiento de aflicción siempre insatisfecho que se halla en contraste con la realidad, y que aspira a algo más, siempre escapándosele. El sentimiento romántico está por encima de la razón, y en la sensibilidad romántica predomina el amor por la irresolución y la ambivalencia, la inquietud y el desasosiego que se complace en sí mismo y en sí mismo se agota. Un deseo que jamás puede lograr su propia meta, porque no la conoce y no quiere o no puede conocerla. Es la búsqueda del deseo. Es un desear el desear, un deseo sin sentido como algo inextinguible que halla en sí mismo su propia y plena satisfacción. El romántico experimenta en la búsqueda del deseo una sed de infinito, lo que en realidad asía es el infinito. Lo infinito es el sentido y la raíz de lo finito. En este punto la filosofía y el arte coinciden. La filosofía debe captar y mostrar el nexo entre lo Infinito y lo finito, mientras el arte debe llevarlo a cabo; la obra de arte es lo infinito que se manifiesta a través de lo finito. La naturaleza asume una importancia fundamental y se libera de la concepción mecanicista ilustrada. La naturaleza es la vida que crea eternamente, es un organismo que se asemeja al organismo humano. La fuerza de la naturaleza es la fuerza misma de lo divino. El sentido de pertenencia al Uno-Todo. El Todo que se refleja en el hombre, y el hombre que se refleja en el Todo. Así, el genio y la creación artística son elevados a suprema expresión de lo Verdadero y lo Absoluto. Para Novalis el genio se convierte en el "instinto mágico", es la inconsciente actividad productora del «yo» que engendra el «no yo», es la "piedra filosofal" del espíritu, aquello que puede convertirse en todo. La naturaleza posee un instinto artístico: por eso resulta ocioso distinguir entre naturaleza

y arte. Sin genialidad no existiríamos todos nosotros. En todo es necesario el genio, y el poeta comprende la naturaleza mejor que el científico.⁸⁷

F. W. J. Schelling transformará el arte en el órgano supremo de la sabiduría trascendental. En la relación entre el arte y la filosofía se plantea la cuestión de lo esencial y supremo en la obra de arte, que son la verdad y la belleza. Ambas son igualmente incondicionadas, autónomas e independientes entre sí. Pero además de la verdad suprema y absoluta, existe una verdad relativa, ilusoria y efímera, ya que se refiere a las cosas temporales, sujetas a las leyes de la causalidad. Frente a ellas existen las ideas eternas e inmutables, los arquetipos que trascienden al intelecto finito. Las cosas finitas sólo resultan imperfectas desde la perspectiva del tiempo, ya que es en el tiempo donde todo se desvanece. La belleza es la mayor perfección de las cosas, es su expresión de perfección orgánica misma. Una cosa es bella en la medida en que se sustrae del tiempo y se relaciona con su idea, con su arquetipo, con la sustancia misma de la cosa, que no cambia y que por tanto, es absolutamente verdadero. La verdad sin belleza se reduce a una verdad relativa, y la belleza sin verdad se rebaja a la habilidad en la ejecución y al aspecto sensible, opacando el esplendor de la naturaleza eterna.

La idea del arte como revelación de lo absoluto es la idea del genio romántico, el artista que se convierte en genio, en un hombre de excepción, ante quien se desvela lo absoluto. Es el hombre que hace uso extraordinario de su imaginación resolviendo contradicciones irresolubles para el entendimiento. Para Schelling, el genio sintetiza dos aspectos, lo consciente y lo inconsciente, dando forma a lo que de otra manera sería un caos imposible de comprender. El arte crea en lo particular de cada obra un mundo absoluto que se perfecciona dentro de su finitud, poniendo límites al caos informe de la infinitud. La belleza es esa síntesis plena de lo particular y lo universal, que resplandece en el límite entre el caos y la forma. Por eso el arte no puede ser obra únicamente de la razón que excluye la excepción y lo particular, ni del intelecto, que define y separa al mundo. El arte es sólo producto de la

⁸⁷ Cfr. REALE, op. cit., t. III, pp. 29-43.

imaginación y la fantasía.⁸⁸

En el análisis del desarrollo de las formas basadas por el principio de contraste, la sonata y el *allegro* sinfónico, Boris Asaf'ev relaciona la idea del desarrollo musical con el movimiento cultural que generó el romanticismo en Alemania. En su obra *La Forma Musical como Proceso*, Asaf'ev describe el proceso del desarrollo de la sonata en Beethoven, el cual en la exposición y la *razrobotka* generalmente desenvuelve un complicado juego de combinaciones sonoras contrastantes, que constituyen una especie de construcción con tendencias en constante lucha, y con ideas y modelos de caracterización dramaturgica. Al mismo tiempo, el esquema del *allegro* sonata sinfónico deja de ser únicamente una construcción racional.

Las sinfonías escritas por los compositores de la corte electoral de Mannheim, aproximadamente de 1740 a 1778, cuyo rasgo principal era la tendencia a explotar los efectos dinámicos, son el punto de partida de la formación del ciclo sonata-sinfónico. La rápida evolución y crecimiento de este tipo de proceso de formación musical en ascenso, coincide con el movimiento cultural que generó el romanticismo en Alemania. Esta fue una época de audacias, y aspiraciones impetuosas en Alemania (v. *supra*, pp. 790-92). Asaf'ev escribe en *La Forma Musical como Proceso*.

«Cuando leemos los ataques vehementes de Johann Georg Hamann* contra el formalismo racional, y conocemos la majestuosas concepciones de Herder; ** cuando sufrimos los arrebatos tempestuosos e inquietos — fruto del exceso de fuerzas y sed de acción — de los héroes del drama de Klinger*** (*Sturm und Drang*, 1776) y de Friederich Müller; ****y finalmente, cuando caemos bajo la influencia de las frenéticas manifestaciones de Wilhelm Heine***** y desenfrenada fantasía de Bürger, entonces comprendemos que la música debió de seguir las huellas de su época y que ésta realmente siguió creando la forma, en la cual el *principium concidentiae oppositorum* y el conflicto — como fuerzas activas, que se revelan a sí mismas en los modelos contrastantes — son

⁸⁸ Cfr. SCHELLING, [Friedrich Wilhelm Joseph von]: *Philosophie der Kunst*. 1803 (trad. cast. López-Domínguez, V. *Filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999, pp. XVI-XXXV)

los estímulos que dirigen al movimiento.»⁸⁹

La idea del desarrollo que se constituye en Johann Gottfried Herder, marcó un brusco salto en la evolución de la sinfonía, provocando al rompimiento posterior del desarrollo sinfónico haydniano en Beethoven, y en el proceso de formación dialéctico de las ideas en G. W. Hegel. Boris Asaf'ev afirma que gracias a su concepción del desarrollo, Johann G. Herder fue la primera persona con sentido histórico en Alemania. J. Herder contrapuso el concepto de la creación [Schöpfung] al del desarrollo [Entwicklung], y concibió el surgimiento de la diversidad histórica en todo el mundo, y de los fenómenos separados en su interrelación histórica. Esta nueva idea del desarrollo que se constituye en la concepción anti-ilustrada (*anti-Aufklärung*) de la historia de J. Herder, formó parte posteriormente de los *Strümer*, y para J. Goethe fue un

⁸⁹ ASAF'EV, B.: *Muzykal'naja forma kak process*. op. cit., pp. 144-145.

* Johann Georg Hamann (1730-1788) — escritor alemán nacido en Königsberg. Sus escritos se caracterizan por la crítica a la razón ilustrada. A la razón abstracta Hamann contrapone la vida y la experiencia concreta. Sus obras fundamentales son: *Los Memorables socráticos* y *Gólgota y Scheblimini*. Cfr. REALE, op. cit., t. III, pp. 54-56.

** Johann Gottfried Herder (1744-1803) — filósofo alemán. Discípulo de Kant. Formó parte de los *Strümer*. Sus principales escritos son: *Tratado sobre el origen de la lengua*; *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*; *Otra filosofía de la historia*. En cast. se puede consultar *Obra selecta*. Madrid, Alfaguara, 1982. Cfr. REALE, op. cit., t. III, pp. 59-61.

*** Friederich Maximilian Klinger (1752-1831) — dramaturgo alemán. Miembro de los *Strümer*. En 1776 escribe una pieza teatral originalmente titulada *Wirrwarr* [Confusión caótica] que posteriormente se conocerá con el título de *Sturm und Drang*. A. Schlegel toma de aquí este concepto para llamar al movimiento cultural romántico alemán *Sturm und Drang* — de ahí *Strümer*. — Ambos términos expresan una única noción cuyo sentido sería: ímpetu tempestuoso; o, tempestad de sentimientos; o, caótico hervor de sentimientos. Las ideas principales de este movimiento son la exaltación de la naturaleza como fuerza creadora de vida; el genio como fuerza originaria, ligado íntimamente con la naturaleza; y un panteísmo que se contrapone a la concepción deísta de la Ilustración. Cfr. REALE t. III, pp. 29-30.

**** Conocido como 'Maler' Müller. Dramaturgo alemán, autor de la pieza titulada *Doctor Faustus Leben und Tod* (1778). Cfr. LONGYEAR, R. M.: «Musical Portraits in 'Sturm und Drang' Drama» *Music & Letters*, Vol. 46, Nº 1 (Jan., 1965), p. 42.

***** Wilhelm Heinse (1746-1803) — escritor alemán. Figura importante en el *Sturm und Drang*. Poseía conocimientos musicales empíricos y técnicos bastante considerables. Su obra principal es la novela *Ardinghello*. En su novela posterior *Hildegard von Hohenthal* (1795-96) en forma de diálogo, trata sobre cuestiones estético-musicales. Cfr. NEUBAUER, J.: *The Emancipation of Music*. Yale University, 1986. (ed. cast. *La emancipación de la música*. Madrid, Visor, 1992, pp. 242-44.

punto constante de referencia. Esta nueva concepción de la historia fue escrita por J. Herder en su obra de 1774, titulada: *Auch eine Philosophie der geschichte zur Bildung der Menschheit*.⁹⁰ El escrito es la respuesta de un clérigo luterano a la ilustración francesa, y especialmente a Voltaire. Esta nueva visión de la historia es profundamente novedosa con respecto a la ilustrada. El arte, los gustos y las costumbres de cada pueblo, han de ser valorados desde la perspectiva del pueblo y la época, y no desde fuera con cánones eternos de las formas artísticas. Para J. Herder la historia tiene una racionalidad. Hay un plan preestablecido de la variedad de las épocas y de los pueblos. Al igual que la naturaleza, la historia es un organismo que se desarrolla y avanza de acuerdo con un designio finalista. Dios obra y se revela tanto en la naturaleza como en la humanidad. La historia actualiza por tanto los designios de la providencia divina, y el progreso no es una simple obra del hombre, sino la obra de Dios que conduce a la humanidad a la plenitud de la realización. «Todo es un gran destino impensado, inesperado, no producido por el hombre!»⁹¹ En el transcurso de la historia todas las fases poseen un significado propio, y no sólo la fase Terminal. En este transcurrir histórico, J. Herder revaloriza la idea del “pueblo”, contraponiéndola a la noción ilustrada del Estado. El pueblo es considerado como una unidad, casi como un organismo. Herder combate el cosmopolitismo del siglo XVIII, así como el uso de criterios culturales absolutos. Cada pueblo es peculiar. No se puede legislar para el mundo entero. El pueblo es el portador de la cultura. Sin embargo, la obra de J. Herder está llena de contradicciones, y es más un producto de la inspiración que de la reflexión. Su oposición al clasicismo francés es la reivindicación del sentimiento, del calor humano frente al mecanismo de la razón. En el futuro este concepto de la historia hallará en las nuevas perspectivas idealistas, su desarrollo esencial en la

⁹⁰ HERDER, J. G.: *Auch eine Philosophie der geschichte zur Bildung der Menschheit*. Berlin, 1774 (trad. cast. Pedro Ribas: «Otra filosofía de la historia» en: *Obra selecta*. Madrid, Alfaguara, 1982, pp. 273-368)

⁹¹ *Ibid.*, p. 320.

filosofía de G. F. Hegel, donde alcanza su máxima expresión.⁹²

En relación a la analogía entre la arquitectura y la música, B. Asaf'ev intenta fundamentar su reconciliación citando en *El proceso de formación de la materia sonora*, un fragmento de la obra de Kuno Fisher, titulada: *Historia de la Nueva Filosofía*.

«Cito sobre el principio de esta analogía traída entre la música y la arquitectura una pequeña nota: "A la música Schelling la llamó un arte plástico, en el mismo sentido que Schlegel llamó a la arquitectura música inmóvil; ésta representa el movimiento puro, sin estar sujeta a ninguna forma corporal, que es llevada como en alas invisibles y generadora de la armonía vital del mundo. Precisamente esta música eterna tenía en mente Pitágoras, cuando hablaba de la música de las esferas" (Kuno Fisher. *Istorija novoj filosofii*, t. VII, Schelling, p. 577).»⁹³

Al igual que en la Ilustración, la estética de los filósofos del romanticismo se basaba en la construcción de sistemas de clasificación de las bellas artes. Estos sistemas se desarrollaban a través de analogías entre las distintas artes. En su filosofía del arte, F. W. J. Schelling crea su sistema de clasificación de las artes en la que relaciona a la música con la arquitectura.

En el conjunto de conferencias que F. W. J. Schelling pronuncia en la Universidad de Jena en 1802-1803, conocidas ahora bajo el título: *Philosophie der Kunst*, se sistematiza didácticamente al mundo del arte de acuerdo a un esquema triádico, en el cual el tercero sintetiza a los dos anteriores. En el pensamiento de Schelling, la reflexión sobre el arte se desarrolla a partir de la intuición intelectual, una intuición totalmente *a priori* que construye el mundo a partir de una unidad originaria. El resultado de esto es la "ciencia del arte totalmente especulativa", la "ciencia del todo en la forma o la potencia del arte", que construye el universo entero al igual que la filosofía. En su sistema de las bellas artes, cada obra de arte en particular contiene y

⁹² Cfr. REALE, op. cit., t. III, pp. 59-61; RIBAS, P.: «Introducción. VII "Otra filosofía de la historia"» en: Herder, J.: *Obra selecta*. op. cit., pp. xxxii-xxxvii.

⁹³ GLEBOV, I. (Asaf'ev): «Process of formenija zbučaščego veščestva» op. cit., p. 159, n. (v. *supra*, cap. III, n. 21)

representa en sí el absoluto en su totalidad. Es un panteísmo que toma como punto de partida lo absoluto y presenta el mundo como su concreción. Su filosofía es una teoría de la reconciliación, que busca la nueva unidad según el modelo de lo original, una nostalgia de un pasado arquetípico. El tema de la escisión como solución a la irremediable separación originaria de lo absoluto, se manifiesta como la oposición entre lo sensible y lo inteligible, lo teórico y lo práctico, la fe y la razón, la intuición y el concepto, lo ideal y lo real. La escisión entre el mundo teórico y el práctico, entre el conocimiento que descubre a los fenómenos bajo las leyes naturales, y el actuar humano fundado en la libertad. Para Schelling a través del arte se accede al absoluto. El producto artístico es la prueba objetiva de que existe la intuición intelectual, ese absoluto en donde las diferencias se anulan. De esta manera, el arte se convierte en la tarea más elevada de la filosofía, en la que la intuición intelectual se contrasta a sí misma en su existencia en el mundo. Esta absorción de la filosofía por el arte, finalmente es la crítica a la razón ilustrada, al intelecto en su afán de comprender el mundo despojándolo de su vida interior, deshumanizándolo. El filósofo conoce las ideas en sí mismas, mientras que el poeta capta su reflejo en las cosas. La poesía es exotérica, porque revela un misterio captado inconscientemente, mientras que la filosofía es esotérica y permanece interiorizada como conocimiento plenamente consciente. La existencia humana instalada en el mundo empírico, y por tanto finita, sólo puede acceder al núcleo unitario de lo absoluto, a la totalidad de lo real en su unidad desde distintos ámbitos, que Schelling denomina *potencias* y las califica de *determinaciones ideales*, ya que no alteran la indivisibilidad de la sustancia absoluta. De acuerdo a su esquema de la triplicidad, Schelling habla de tres potencias de la naturaleza y tres del espíritu. De la naturaleza son: la *materia*; la *luz*; y el *organismo*, en el que se produce el equilibrio perfecto de tres aspectos: la indiferencia de lo real y lo ideal, la inseparabilidad del ser y el movimiento. Las potencias del espíritu son: el *saber*, que es lo ideal, lo subjetivo, el conocimiento interior; el *actuar*, que es el lado objetivo, lo real y externo del espíritu; y el *arte*, que es la

síntesis del saber y el actuar, es un actuar penetrado de saber, y un saber que repercute en el mundo como acción, una mezcla de necesidad y libertad. Así, el arte representa el momento culminante de la naturaleza, cuyo fin último es elevarse a la espiritualidad. El arte consigue la indiferencia de lo real y lo ideal, y configura la materia con la forma, lo inconsciente con lo consciente, en una unidad que se crea sólo a partir de la escisión en la imaginación.

La idea del arte como revelación de lo absoluto crea una separación entre la verdadera obra de arte y el arte vulgar y bajo. Esta dicotomía transforma al arte en objeto de culto meramente contemplativo, inaccesible a la mayoría debido al alejamiento de las cosas. Por otra parte, el artista se convierte en el genio, en un hombre de excepción ante quien se desvela lo absoluto. El hombre que haciendo uso extraordinario de su imaginación, resuelve las contradicciones irresolubles para el entendimiento. Para Schelling el genio sintetiza dos aspectos, lo consciente y lo inconsciente, dando forma a lo que de otra manera sería un caos imposible de comprender. La pura inspiración ha de reunirse con la técnica. La esencia del arte es entendida como una arquitectura basada en la tensión entre invención y construcción. Como expresión de la verdad auténtica, el arte crea en lo particular de cada obra un mundo absoluto que se perfecciona dentro de su finitud, poniendo límites al caos informe de la infinitud. La belleza es esa síntesis plena de lo particular y lo universal, que resplandece en el límite entre el caos y la forma. Por eso el arte no puede ser obra únicamente de la razón que excluye la excepción y lo particular, ni del intelecto, que define y separa al mundo. El arte es sólo producto de la imaginación y la fantasía. Schelling distingue al símbolo del esquema y la alegoría, presentándolo como la síntesis y la superación de ambos, la compenetración perfecta de la limitación y lo absoluto. En el esquema predomina lo universal, es una regla de construcción de lo particular, y en él, lo universal significa lo particular. La alegoría procede de modo inverso, pues parte de lo singular que apunta semánticamente a lo universal. El símbolo es la indiferencia de ambos, ya que los contiene y los supera. Así, el pensamiento esquematiza en el lenguaje, alegoriza al actuar

sobre el mundo, y simboliza en el arte. Schelling recupera la etimología de la palabra *Sinnbild* (=símbolo) como la interrelación entre lo concreto objetivo (*Bild*= imagen particular) y lo universal subjetivo (*Sinn*= significado), como imagen inseparable de su significado.

El criterio que organiza su sistema de clasificación de las artes particulares es la ley fundamental del universo, la de la unidad y oposición de lo ideal y lo real. Como artes reales, las artes figurativas manifiestan lo absoluto en la materia física. Las artes literarias o discursivas adoptan el lenguaje como símbolo. A su vez, estas vuelven a dividirse según el criterio de las tres potencias de la naturaleza y el espíritu. Entre las artes figurativas se sitúan: la música (orden real); la pintura (orden ideal); y la plástica (orden de la síntesis o de la indiferencia). Entre las artes de la palabra: la poesía lírica (orden real); la épica (orden ideal); y la dramática (la síntesis o indiferencia).

Siendo la primera de las artes reales, Schelling caracteriza a la música como la más originaria de todas y la que refleja los aspectos más profundos y primitivos de la naturaleza. En la música la idea penetra en la materia (sonora) en una sola dimensión. La idea primero se dispersa y luego se concentra, para finalmente recuperar su equilibrio. Estos tres momentos constituyen los elementos básicos de la música, que corresponden a las leyes fundamentales del universo. El *ritmo* es el aspecto real, la *modulación* el aspecto ideal y la *armonía* la síntesis.

«De estos elementos el ritmo es el más musical de todos, porque es la realización misma de la sucesión, donde la unidad se diferencia a través de la variedad sin perder la homogeneidad y sin caer en la accidentalidad, por tanto, es la multiplicidad haciéndose significativa y generando un tiempo propio. La música representa el movimiento como tal, depurado de los objetos, y el ritmo, en cuanto que es su esencia, está necesariamente ligado a las formas naturales primigenias, en particular, a los cuerpos inorgánicos, como los metales, cuya sonoridad depende de su cohesión y, por tanto, de la gravedad primordial del universo físico. La música humana aparece, pues, como reflejo de la armonía de la naturaleza visible, como transcripción del movimiento de los cuerpos celestes, donde las figuras se muestran surgiendo

del caos mismo, abstraídas aún de lo corpóreo, y es por eso que, siendo éste el arte más primitivo, sin embargo se le atribuye una espiritualidad y una inmaterialidad cercana a la del lenguaje.»⁹⁴

Después de la pintura, le corresponde a la plástica la tercera potencia de la naturaleza que es el organismo, la síntesis y culminación de las otras artes figurativas, ya que incorpora la tercera dimensión. La esencia se identifica con la forma, la perfecta configuración de lo ideal en lo real. Es la plenitud simbólica. Al igual que en la música, los tres aspectos de la plástica son: la *arquitectura* de orden real; el *bajorrelieve* de orden ideal; y la *escultura* su síntesis. La arquitectura se relaciona así con la música. La arquitectura es la música hecha plástica, que es fijada en el espacio y convertida en piedra.⁹⁵

Queda claro el por qué Schelling equipara la música con la arquitectura. Ambas se sitúan bajo las artes figurativas. La música es el orden real de las artes figurativas que manifiesta lo absoluto en la materia sonora, y el ritmo es su aspecto real en la unidad y oposición de lo ideal y lo real, como ley fundamental del universo. La arquitectura es el orden real de la plástica, que manifiesta lo absoluto en la materia física de la síntesis entre música y pintura en el arte figurativo. Ritmo y arquitectura se identifican.

Al situar Schelling a la música entre las artes figurativas, se revela el rastro de su pitagorismo neo-platónico, que concibe a la música como la sabiduría de lo físico. Para Schelling la música representa el movimiento depurado de los objetos, como reflejo de la armonía de la naturaleza visible, como transcripción del movimiento de los cuerpos celestes, y el ritmo, en cuanto que es su esencia, está necesariamente ligado a las formas naturales primigenias, a los cuerpos inorgánicos, cuya sonoridad depende de su cohesión, y por tanto, de la gravedad primordial del universo físico. Sin embargo, siendo éste el arte más primitivo, Schelling le atribuye una espiritualidad y una inmaterialidad cercana a la del lenguaje.

⁹⁴ SCHELLING, F.: *Filosofía del arte*. op. cit., p. XXXVI.

⁹⁵ Cfr. *Ibíd.*, pp. IX-XXXIX.

La Natur-Philosophie

Otra de las ideas filosóficas que Boris Asaf'ev asimila en el desarrollo de su teoría estético-musical, es en primer lugar la filosofía de la naturaleza del romanticismo germano, relacionada a su concepción de la música como un organismo vivo; y en segundo lugar, el energetismo monista surgido del empiriocriticismo, que B. Asaf'ev desarrolla en su concepción de la música como energía. Ambas teorías son denominadas: *Natur-philosophie*.

En *El valor de la música* (1923), Boris Asaf'ev afirma que varias de las respuestas al problema de la forma en el pensamiento estético contemporáneo se encuentran ya en J. W. Goethe (v. *supra*, cap. III, n. 5).

Uno de los aspectos principales del movimiento alemán romántico fue su relación con la filosofía de la ciencia, Schelling, Novalis y Goethe, fueron las principales figuras románticas que escribieron extensivamente sobre los problemas científicos en la llamada *Naturphilosophie*.

En la obra de Friedrich Schelling, titulada: *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie 1799*,⁹⁶ se ve al ciclo de la naturaleza en términos de dos principios diametral y dialécticamente opuestos. El producto supremo de la naturaleza es el organismo, que en los términos de tales principios opuestos, resuelve la tensión entre el organismo individual y el total de la naturaleza, a través de la unión de la receptividad y actividad orgánica. Esta combinación mantiene una *armonía preestablecida* entre las formas orgánicas e inorgánicas de la vida. Posteriormente Schelling divide a esta combinación en tres componentes que son: la sensibilidad, la irritabilidad, y la propiedad inherente al organismo vivo que comienza a externarse en una reproducción activa, llamada *Bildungstrieb*.⁹⁷

⁹⁶ Los primeros escritos sobre la filosofía de la naturaleza aparecen en el año de 1797, y se extienden hasta 1806, distinguiéndose dos etapas. De 1797 a 1801, al cual pertenece este escrito, y de 1801 a 1806, que incluyen *El sistema del idealismo trascendental* de 1800. A partir de aquí comienza el periodo de la "filosofía de la identidad" que abarca la *Filosofía del arte*, 1803. Cfr. SCHELLING, F.: *Philosophie der Kunst*. op. cit., p. X, n. 1.

⁹⁷ Cfr. NEUBAUER, J.: «Dr. John Brown (1735-88) and early German Romanticism»

En 1781 J. W. Goethe estudió anatomía, llegando a conocer muy bien a los animales vertebrados. En sus escritos sobre ciencia aparece la idea de la unidad de la naturaleza, y observa que las mismas estructuras que sirven de función en los animales, también están presentes en el hombre, similitudes muy marcadas, aún cuando éstas sean inútiles para el hombre. Goethe llamó a esta unidad en la diversidad del mundo animal “morfología”.

«“Morfología”, — escribe Goethe, — comprendería a la doctrina de la forma y de la formación y transformación de los organismos (WA, VI, 293) [...] La morfología concierne principalmente a las formas orgánicas, a sus diferencias, su formación y transformación (WA, XII, 242)»⁹⁸

En la *Naturphilosophie* de los románticos, fue común hacer la distinción entre las características de los organismos susceptibles a la influencia del medio ambiente, y las características que se encuentran determinadas por el *Bildungstrieb* o principio de creación. Las primeras pueden variar, las últimas permanecen fijas y proveen un rígido marco delimitando y confinando a toda variación. «La generación permite sólo la transformación entre los tipos, pero el tipo mismo no está involucrado, pero era visto como creado.»⁹⁹

Para Goethe, el medio también puede modificar a la estructura. Sus puntos de vista más interesantes sobre la evolución fueron escritos en su trabajo sobre la anatomía comparativa de los mamíferos, titulado: *Vergleichende Osteologie der Säugethiere*, publicado junto con D'Alton en doce partes, entre 1821 y 1831 en Bonn. En estos se afirma que sólo ha habido una Creación, y una continúa evolución de las especies. Las diferencias de las formas de los animales se atribuyen a la relación con el medio ambiente. Pero no modifica la diferencia original. Esta diferencia original es para Goethe una concepción no material. En su ensayo sobre el principio creador, *Bildungstrieb*, supone una fuerza espiritual que subraya la esencia orgánica.

Journal of the History of Ideas, Vol. 28, Nº 3. (Jul.— Sep., 1967) p. 373.

⁹⁸ Cfr. WELLS, G.: «Goethe and Evolution» *Journal of the History of Ideas*, Vol. 28, Nº 4. (Oct. — Dec., 1967) pp. 537-538.

⁹⁹ LUBOSCH, W.: «Der Akademiestreit zwischen Geoffroy St. Hilaire und Cuvier im Jahre 1830 un seine leitenden Gedanken» *Biologisches Cetralblatt*, xxxviii (1918) pp. 368-369. Citado en: WELLS, G.: «Goethe and Evolution» op. cit., p. 540.

«En consideración de lo que tenemos, debemos conceder que alguna actividad fue anterior a esta. Y si deseamos representar una actividad en nuestras mentes, también debemos darle un sustrato, un elemento apropiado en el cual se pueda trabajar. Debemos observar esta actividad y este sustrato como ambos existentes desde la eternidad. Cuando esta posible concepción es personificada y se nos presenta a sí misma como un Dios, Creador y Sustento.»¹⁰⁰

Para Goethe son dos las visiones, al parecer contrapuestas, que nos permiten esclarecer el cuadro del mundo. Por un parte la visión que nos permite ver el todo, las partes anteriores y el torrente ininterrumpido del proceso de formación de la vida, y por otro lado, la que observa la intermitente colocación alternada y la sucesión de los objetos en el espacio. Estas dos visiones no se auto-excluyen pretendiendo reflejar el absoluto, es decir, la existencia única de la realidad. Esta concepción de J. Goethe sobre la percepción del mundo, por una parte está íntimamente ligada con el problema de la forma artística, entendida como un organismo vivo en el que el todo es más que la simple suma de sus partes. Estas ideas se anticipan, o son el fundamento de la *Gestaltpsychologie*, que inicia con el estudio de Christian von Ehrenfels, *Sobre las cualidades formales* (1890), en el que su autor caracteriza a los “objetos perceptivos”, como las formas espaciales, la música o sus estructuras rítmicas, como irreductibles a una suma de sensaciones. Éstas se presentan originalmente como formas, es decir, como relaciones estructuradas, como algo distinto a la suma de sus partes. Así, una melodía no constituye una suma de notas variadas, e incluso variando algunas de éstas, se percibe la forma melódica invariable. En esto consiste el principio de la transponibilidad de las cualidades formales (v. *infra*, *El origen de la música* p. 901).¹⁰¹ Por otra parte, la cosmovisión de Goethe se relaciona también con el proceso de la creación musical del genio creador (v. *supra*, p. 815).

En el primer capítulo de esta investigación, relatábamos que durante el

¹⁰⁰ Goethe, J.: «Bildungstrieb» en: *Schriften*. Weimar Ausgabe, VII, p. 71. Citado en: WELLS, G.: «Goethe and Evolution» op. cit., p. 547.

¹⁰¹ Cfr. REALE, op. cit., t. III, p. 764.

primer curso de sus estudios en la Universidad de S-Peterburg, Boris Asaf'ev asiste a las conferencias de lógica del profesor A. I. Vvedenskij, reconocido filósofo representante del neokantismo en Rusia. En estas conferencias, B. Asaf'ev conoce la teoría del energetismo del filósofo y químico alemán Wilhelm Ostwald, quien tendrían posteriormente una gran repercusión en su teórica estética sobre el arte musical.

W. Ostwald había sido profesor del Instituto Politécnico de Riga en Letonia, y de la Universidad de Leipzig en Alemania. Desde 1896 fue un destacado miembro de la Academia de ciencias de S-Peterburg. En 1909 obtiene el premio Nobel de química. W. Ostwald es autor de la teoría del energetismo. Teoría que fue expuesta principalmente en sus escritos: *La energía y sus transformaciones*, 1888; *La superación del materialismo científico*, 1895; *La energía*, 1908; y *El imperativo energético*, 1912. Esta teoría versa sobre el monismo de la energía, que es la reducción de toda sustancia a la energía. Según Ostwald, "cualquier fenómeno de la naturaleza puede ser subordinado al concepto de energía". En 1901 Ostwald escribe su obra *Vorlesungen über Naturphilosophie* (Leipzig, 1901),¹⁰² que dedica al filósofo austriaco crítico del empirismo, Ernst Mach. La obra es traducida al ruso en 1902. En Rusia A. Vvedenskij escribe en 1896 una obra sobre W. Ostwald titulada: *Atomismo y energetismo*, cuando Ostwald era aún miembro de la Academia de Ciencias de S-

Peterburg.¹⁰³



Las *Lecciones sobre la Naturphilosophie*, es el resultado de 21 lecciones dictadas por W. Ostwald en la Universidad de Leipzig en 1901. La primera lección esta dedicada a la obra de F. Schelling, quien cien años antes de Ostwald escribe su obra sobre la filosofía de la naturaleza, la *Naturphilosophie*.

W. Ostwald afirma que la idea básica de Schelling era perfectamente clara y

¹⁰² OSTWALD, W.: *Vorlesungen über Naturphilosophie*. Leipzig, 1901 (trad. rus. *Natur-Filosofija. Lekcii čitannija v Leipcijskom universitet*. Moskva, Efimova, 1902)

¹⁰³ Cfr. ABBAGNANO, N.: «Energética» en: *Diccionario de Filosofía*. México, FCE, 2000; SADOVSKIJ, V., ed.: «Primečanija» en: BOGDANOV, A.: *Empiriomonizm*. 2ª. ed. M. Respublika, 2003, p. 379; [ORLOVA, 1984b] pp. 36-37.

en gran medida productiva.

«Schelling expresó esta idea en la siguiente fórmula: el pensamiento y el ser son idénticos. Por esto se entendía que bajo las mismas leyes se subordinan tanto la vida espiritual como el mundo externo, o que existe un amplio paralelismo en los fenómenos de ambos campos.»¹⁰⁴

Esta idea de Schelling — nos dice Ostwald, — fue muy valiosa como programa de desarrollo del pensamiento con respecto a la realidad. Pero su error consistió en que creyó en una adaptación mutua ya realizada del pensamiento y el mundo exterior, y no tomó en cuenta la imperfección del primero. Como consecuencia de esto, Schelling se puso a la tarea de sacar del pensamiento el ser, es decir, crear las leyes de la naturaleza que en su opinión deberían ser las correctas. Él trató de obtener los datos de la experiencia desde el pensamiento, siendo este el error de la *Naturphilosophie*, que trató de alcanzar el conocimiento absoluto, y por eso unívoco, mediante el espíritu para llegar así a la naturaleza. Sólo en la incesante adaptación del espíritu hacia la naturaleza nos lleva al objetivo deseado.

La segunda de las *Lecciones sobre la Naturphilosophie*, está dedicada a la experiencia. Por la palabra “experiencia” — según Ostwald — entendemos lo que vivenciamos.

«...la experiencia se resume precisamente a aquellos procesos que tiene lugar en nuestra conciencia [...] ...al separar el mundo interno del mundo externo, el hombre sale de los límites de la experiencia, ya que sabemos ante todo sólo la experiencia interna, y sólo a consecuencia de las propiedades conocidas, añadimos únicamente una parte de estas acciones vivenciadas del mundo externo existente.»¹⁰⁵

W. Ostwald afirma que todas las experiencias aisladas que se suceden una tras otra en nuestra conciencia, no son idénticas entre sí, y ninguna vivencia en distintos lugares se repiten exactamente igual. Por ejemplo nuestra vista no se limita a un sólo punto en el lugar en donde nos encontramos. Y si esto no fuese así, sabríamos en cada momento sólo sobre lo que sucede en nuestra

¹⁰⁴ OSTWALD, W.: *Vorlesungen über Naturphilosophie*. op. cit., p. 10.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 17.

conciencia, y nada sabríamos sobre el pasado y lo que vendrá después. La memoria es lo que hace posible la mirada hacia el camino recorrido, y la vista hacia el futuro.

«Esta capacidad de prever el futuro es la más importante cualidad que el hombre domina, ya que sólo esta hace posible para éste la prolongación de la vida.»¹⁰⁶

Prevedemos el futuro por medio de la comparación. Gracias a la memoria estamos en condiciones de contraponer las experiencias pasadas con el presente o con otras experiencias pasadas. Esta capacidad de comparación es la cualidad fundamental de nuestro espíritu. Las nuevas impresiones constantemente se repiten nuevamente, y gracias al recuerdo en un sentido más estrecho, ésta poco a poco recibe el carácter de concepto, para el cual precisamente es necesaria la repetición. Los conceptos más simples se designan por los nombres propios. Éstos unifican en sí la representación temporal-diferencial única, consistente en una suma de conocidos elementos distintos. Estos elementos surgen al mismo tiempo y por eso forman el concepto.

«De aquí surge la relación entre concepto y fenómeno: concepto es la norma por la cual observamos una determinada particularidad del fenómeno. En el significado y utilización del concepto se toman en cuenta, consecuentemente, aquellas mismas condiciones bajo las cuales se tiene lugar en su formación.»¹⁰⁷

Ya que hemos unido en un concepto elementos parecidos de fenómenos conocidos, sabemos que si surge un fenómeno que pueda ser llevado bajo este concepto, entonces habrá otros elementos que podemos adivinar siguiendo las normas. Este proceso mental se llama conclusión, es decir, un proceso inductivo, la conclusión de los hechos dados en la experiencia hacia el futuro. La inducción es lo que hasta el momento actual se ha observado de las correlaciones conocidas, y que presuponemos se realizarán en el futuro. Todo lo que sucede en el mundo externo sólo puede representarse a través

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. 18.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 23.

del espacio y el tiempo. Con esto se excluye a todo lo que no sucede en el tiempo y en el espacio, que en general son los fenómenos del mundo interno. Todo lo que no constituye el contenido de la experiencia en los límites del espacio y el tiempo, permanece completamente indeterminado y libre. Esta libertad fue la causa de que Kant viera en el tiempo y el espacio sólo las formas de la intuición, y consecuentemente su aparición en todos los fenómenos de nuestra experiencia con carácter de intuición *a priori*. Actualmente con la idea del desarrollo, vemos al tiempo y el espacio sólo como una adquisición en el curso de la vida de innumerables generaciones, y completamente reafirmada gracias a las formas de la herencia de nuestra experiencia. Debemos reconocer que no podemos movernos en otras formas, pero no podemos afirmar que fuese posible otro camino de nuestro desarrollo espiritual, el cual pudiera llevarnos hacia la creación de otras formas de intuición.

La experiencia significativamente limita las posibilidades formales que surgen de la formación del concepto. Esta limitación aumenta más mientras más exacto es nuestro concepto. En otras palabras, toda la diversidad que se representa a través del tiempo y el espacio, son suficientes para la unificación y sistematización de nuestras vivencias internas y externas, y son el marco de todo posible fenómeno.

Todas las vivencias que se nos representan a través del tiempo son signos de intensidad, y el tiempo no tiene carácter de dimensión, de volumen. Sin embargo lo medimos con el instrumento de las horas, que es finalmente un instrumento de medición del espacio, el movimiento de rotación de la tierra. Estos instrumentos de medición del tiempo y el espacio son necesariamente regulares. Llamamos regular al tiempo por el cual, en un proceso inalterable, nos da distintos resultados. En condiciones regulares podemos observar al tiempo como una dimensión de medida. El proceso de todas las relaciones fenoménicas fuera de la conciencia, no cambia su continuidad en el cual se llevan a cabo por el hecho de que cambiemos el tiempo, al igual que las formas espaciales no cambian su tamaño por el hecho de cambiarlas de lugar.

La cuestión sobre si el tiempo es una dimensión o sólo posee cualidades de intensidad, se resuelve en relación al espacio. En el espacio es posible cualquier comparación, ya que es divisible infinitamente, y detalladamente se puede investigar la relación de sus partes, mientras que en el tiempo el traslado de una parte a otra es imposible. De las partes del tiempo no podemos crear una suma en cualquier orden; podemos tan sólo colocar las partes del tiempo con espacios entre éstos, y sólo entonces recibimos el tiempo que se podrá observar como la suma de estas partes. Y aunque en realidad no podemos construir el tiempo en partes, sin embargo podemos abstraernos de esta imposibilidad, gracias a la experiencia probada de la regularidad del tiempo, en el que no existen contradicciones en su método de medición. De aquí surge un carácter doble del tiempo, dependiendo del fenómeno que observamos en sus relaciones temporales. En los fenómenos en que el tiempo fluye en condiciones constantes, el tiempo es una dimensión regular. Pero en los fenómenos restantes esto no es así, como en nuestra vida, en la que no percibimos el tiempo de manera regular, porque nuestro cuerpo y nuestro espíritu se encuentran en condiciones inconstantes, y las relaciones cambian de manera unilateral. En consecuencia, no podemos colocar partes aisladas de nuestra vida en un orden arbitrario, así como no es posible calcular el tiempo de la vida como cantidad. Y así el tiempo en general no es una dimensión en sentido estricto, pero para algunos fenómenos ésta puede observarse como tal sin contradecir a la experiencia.

Todas estas ideas de W. Ostwald sobre el tiempo, tienen una importancia decisiva en la concepción musical de Asaf'ev, como el arte que se concretiza en el tiempo. Si la música expresa los estados de conciencia, si ésta es la expresión del pensamiento y de los estados de ánimo, entonces la música se concretiza en el tiempo de la experiencia viva y no en el tiempo como dimensión, ya que nuestro espíritu se encuentra en condiciones inconstantes, irregulares y cambiantes, que no se subordinan a la regularidad de los fenómenos para su medición.

Si el tiempo y el espacio son una diversidad especial en la que se encuentran

todos nuestras vivencias, nos queda por resolver sobre las particularidades de estas vivencias, es decir, de aquellas propiedades de los fenómenos que nos hacen posible diferenciar el espacio y el tiempo. Pero en los conceptos del espacio y tiempo no encontramos las posibilidades de esta diferencia, ya que el espacio y el tiempo son uniformes, es decir, en sus partes no hay diferencias.

El concepto de sustancia sufre en la filosofía y en las ciencias naturales un largo y diverso desarrollo. W. Ostwald caracteriza brevemente su curso de la siguiente manera: mientras más se avanzaba, más se dependía del accidente, y lo que antes se llamaba sustancia de las cosas, finalmente llegó con Kant al estado de la "cosa en sí", la cual no tenía ninguna propiedad. La propiedad de las cosas, es aquella relación directa e indirecta entre la cosa y el sujeto que la percibe. Si se quita de la cosa este componente de estado subjetivo, entonces lo que queda, sin depender del sujeto, será la "cosa en sí". Sobre esta cosa en sí no sabemos nada, aparte de que existe, ya que todo lo que sabemos ésta en la experiencia, y representa aquella cosa que a nosotros nos parece, y no aquella que realmente es en sí.

De que manera sabemos que tras la cosa de la experiencia se encuentra otra cosa, sobre la cual no podemos saber nada por medio de la experiencia. Cuestión importante para Kant, sobre la cual dio diferentes respuestas. La fisiología y la psicología se inclinaron hacia la visión de Kant, reconociendo que "una misma cosa" puede parecernos en la experiencia hasta cierto grado distinta, dependiendo del tipo de influjo sobre nuestros sentidos. Existen por lo tanto dos concepciones. Las que afirman que la cosa en realidad es como nos parece, y los que no están de acuerdo con ello.

Ostwald afirma que la energía es la sustancia más universal, es el accidente (*accidens, inesse, inherencia*) general, ya que la energía es lo que se puede distinguir en el tiempo y el espacio. Sólo la energía se encuentra sin excepción en todos los fenómenos de la naturaleza, o en otras palabras, todos los fenómenos de la naturaleza pueden ser subordinados al concepto de la energía. Pero la energía no sólo está presente en todos los fenómenos de la

naturaleza, sino que los determina. Cada proceso sin excepción puede ser exactamente representado y descrito, si se señala sobre los cambios de energía que se experimentan en el tiempo y el espacio. El concepto de energía es el más amplio concepto de la ciencia, este contiene no sólo el problema de la sustancia sino también el problema de las causas. Sólo a través del gasto de energía, o del trabajo, conocemos como está construido el mundo externo y cuales son sus propiedades. Toda la naturaleza se nos representa desde este punto de vista, como una distribución de distintos tipos de energía que se transforman en el espacio y en el tiempo. Conocemos el mundo en la medida en que percibimos la energía en nuestros sentidos, especialmente diseñados para la percepción de determinados tipos de energía.

La energía en la actividad humana es trabajo, o todo lo que del trabajo resulta se transforma en energía. Todos los tipos de energía se subordinan a la ley de la conservación de la energía: toda cantidad de energía existente permanece inalterable en sus transformaciones. Esta ley fue descubierta por el médico y físico de Heilbronn Julius Robert von Mayer (1814-1878) en su obra titulada: *Die organische Bewegung im Zusammenhang mit dem Stoffwechsel* (1842). En 1847 Herman von Helmholtz realiza la demostración matemática de la ley de conservación de la energía.

La actividad de nuestros sentidos, por los cuales particularmente depende nuestra concepción del mundo externo, sucede siempre y únicamente porque en éstos se produce el trabajo, es decir, la transformación de la energía. La comunicación, el movimiento de las manos, el canto, etc., producen un cierto trabajo. Todo lo que escuchamos está condicionado por el trabajo, el cual producen las oscilaciones del aire sobre el tímpano del oído interno. Gracias a la gran velocidad de dispersión de las ondas sonoras y una mínima cantidad de energía, son suficientes para la formación de la sensación auditiva. Con la sensación auditiva conocemos el mundo externo, pero no podemos determinar con exactitud el lugar, el cuadro del mundo, y el espacio se nos presenta borroso. Sólo la visión mediante la energía de los rayos de luz, nos dan un cuadro completo del mundo externo.

Un síntoma característico de todos los seres vivos es el torrente de energía, que sucede en gran parte por el llamado intercambio de sustancias. En realidad el intercambio de sustancias representa el torrente de energía. Los organismos consumen en su mayoría energía química, y la reciben de la transformación química de sustancias. En consecuencia, siempre existe la necesidad por un lado de apartar del organismo aquellas sustancias que ya no contienen energía, y por otro lado, obtener nuevos recursos de energía en forma de sustancias. El torrente de energía es la misma actividad viva. Los procesos de la vida son los procesos de la energía. En la capacidad de autoconservación se encuentra la cualidad esencial de los seres vivos. Esta autoconservación sirve ante todo al torrente de energía.

La cuestión sobre la correlación entre el alma y la materia ha sido desde tiempos remotos una de las más difíciles e irresolutas tareas de la filosofía. Los intentos de resolver este problema hasta el momento nos llevan al punto de vista de B. Spinoza, del paralelismo entre los fenómenos materiales y espirituales. Este paralelismo representa las dos caras de uno y un mismo fenómeno, ya que a todo proceso material le corresponde algún proceso espiritual y al contrario, ningún proceso espiritual puede transcurrir sin lo material. Pero ¿qué relación existe entre los fenómenos espirituales y el concepto de energía? — se pregunta Ostwald. Ante todo debemos tomar de la fisiología el hecho de que no hay proceso espiritual que no esté acompañado de una pérdida de energía. Todo trabajo intelectual tiene un gasto evidente de energía. La energía y el espíritu son dos aspectos de uno y un mismo proceso. Los procesos energéticos atraviesan los procesos espirituales, que se encuentran relacionados mutuamente. De esta forma llegamos a la teoría del pansiquismo, pero en esta ocasión será espiritualizada la energía y no la materia. Por materia entiendo algo que existe en la realidad, "la cosa en sí". Pero si el alma está relacionada con la energía, y si la energía es divisible hasta el infinito, entonces el alma debe poder dividirse hasta el infinito. Así como la energía es capaz de una ilimitada transformación, así el alma debe ser capaz de esto.

La formación inorgánica que no cambia no tiene vida espiritual. Sólo cuando en ésta sucede un cambio de energía, su espíritu comienza a actuar. En este caso debemos atribuir a la actividad espiritual una energía libre. La acción espiritual es exclusiva de los seres vivos, pero de los fenómenos inorgánicos no sabemos nada que pudiera llevarnos a tal deducción. En los procesos espirituales surgen diversas transformaciones de la energía, que llamamos energía espiritual, y toda actividad espiritual está relacionada con esta transformación. En la transformación de la energía espiritual se consume la energía química, en el llamado intercambio de sustancias. Pero la energía espiritual es muy breve, como efímeros son los procesos espirituales; y al término de este proceso la cantidad de energía correspondiente se transforma en otra forma de energía, que muy probablemente sea el calor. Este proceso es fácil de comparar con el gasto de trabajo en la producción de algún tono, cuando la energía consumida toma la forma mecánica temporalmente, y finalmente pasa completamente al calor. Mientras este tono suene, la energía consumida no es equivalente al calor recibido, porque parte de esta energía existe en forma de oscilación.

La energía espiritual se desarrolla sólo en determinadas condiciones de los seres vivos. La energía nerviosa se desarrolla de otras formas de energía (la irritabilidad del sistema nervioso por la energía sonora, de luz, etc.), las cuales pasan a los órganos de percepción. El fenómeno de la conciencia está íntimamente relacionado con los conductos del sistema nervioso para la acción de la energía nerviosa, y sin ésta la conciencia desaparece. Las tres funciones de que depende la energía nerviosa que son la sensación, el pensamiento y la acción, Platón ya las había calificado como funciones fundamentales. Las sensaciones son los procesos conscientes de descarga y transformación de la primera energía, provocada por las acciones externas, y la excitación es sólo aquella energía externa que se transforma en el aparato nervioso en energía nerviosa de la impresión. El término "sensación" es la transformación en energía nerviosa consciente, y el único camino por el cual podemos saber sobre las impresiones.

La primera ley sobre las sensaciones fue formulada por Johann Müller, y es la ley de la energía específica de los órganos de los sentidos que dice: el tipo de sensación depende solamente de la propiedad del nervio excitado y no del tipo de excitación. Desde el punto de la energía esto es correcto, porque el nervio transforma cualquier otra energía en energía nerviosa, y esta transformación depende de las propiedades del transformador, del órgano de sentido. Entre la excitación y la sensación, existe en muchos casos una relación cualitativa, que se expresa en la ley llamada Weber-Fechner. La ley afirma que el cambio relativo, y no el absoluto de excitación, determina la diferencia en la sensación. Mientras más excitación, más deberá ser su cambio para que ésta provoque un cambio igual en la sensación. Esta relación no proporcional surge en el paso de la energía externa a la nerviosa. La energía de la impresión creada en la excitación en diversas cantidades, no es proporcional a la excitación misma, sino a su algoritmo. La claridad y conciencia de las sensaciones depende de su utilización en los objetivos prácticos para la conservación y desarrollo de la vida. Esta claridad sin embargo no se encuentra en relación con el significado de estas sensaciones para la conservación de la vida, y se determina en esencia en su relación hacia las acciones volitivas. Un ejemplo de esto son las personas de la ciudad que no perciben conscientemente el ruido constante de la calle, y sin embargo cualquier tono inhabitual en este ruido aún siendo mucho más débil que el mismo ruido, excita la atención, es decir, llega hasta la conciencia. Existe por lo tanto un paso ininterrumpido entre las sensaciones conscientes y las menos conscientes, y las que se convierten en conscientes con los cambios o violaciones. Es el paso ininterrumpido de la sensación al sentimiento.

La mayoría de los sentimientos se agrupan en los sentimientos de satisfacción e insatisfacción. Toda acción de la tensión de energía provoca agrado, y toda violación de esta acción el desagrado. El sentimiento de satisfacción e insatisfacción son los medios por los cuales actúa el sentido de conservación de los organismos y el desarrollo por el cual se explica su

utilidad. El juego, el canto y el baile, son ejemplos que ilustran el sentido de la corriente de energía que provoca en el organismo el sentimiento de satisfacción. Este sentimiento de satisfacción ante todo va acompañado del gasto de las reservas de energía, y no de una posesión. Es por eso que el sentimiento de satisfacción alcanza su mayor fuerza en el acto sexual, relacionado con el máximo gasto de energía. Pero si el gasto de energía supera las reservas, entonces se presenta el sentimiento de insatisfacción. En esto consiste el estado de malestar, de resaca, y la corriente normal de energía no se puede restablecer. El sentimiento de satisfacción no puede aumentar la corriente de energía indefinidamente, porque el correspondiente gasto de energía no permite este aumento; su acción consiste en la conservación. Al contrario, si el sentimiento de insatisfacción se prolonga demasiado, provoca la disminución del torrente y la capacidad de asimilación de energía, y lleva a la destrucción del organismo. Por eso la gente más bien muere de sensaciones tristes que de desproporcionada alegría, y en este sentido están en lo cierto la filosofía hedonista.

La conciencia la define Ostwald como una propiedad de tipo especial de la energía nerviosa, que actúa precisamente en el órgano central. Pero no toda energía nerviosa provoca la conciencia. Esto se relaciona con los reflejos y procesos involuntarios como el latido del corazón, la digestión. etc. Todo nuestro conocimiento sobre el mundo externo depende de los procesos que suceden en nuestra conciencia. De acuerdo con Kant, — nos dice Ostwald, — toda nuestra idea sobre el mundo externo es subjetiva, en el sentido de que percibimos sólo aquellos fenómenos que corresponden a las propiedades de nuestra conciencia.

«Todo este fenómeno externo se puede imaginar como procesos de transformación de energía, y encuentran su más simple explicación en que incluso los mismos procesos de nuestra conciencia tienen un carácter energético, y este carácter fue impreso en todos los fenómenos externos de nuestra experiencia.»¹⁰⁸

¹⁰⁸ OSTWALD, W.: *Vorlesungen über Naturphilosophie*. op. cit., p. 289.

El paralelismo de B. Spinoza nos lleva a la separación de uno y un mismo fenómeno en procesos físicos y espirituales. Si se observa a la sustancia desde su extensión, resulta un fenómeno, y si se observa desde su aspecto psíquico, como pensamiento, entonces resulta otro fenómeno.

Este antiguo problema de la división del fenómeno entre la materia y la conciencia se resuelve desde la cosmovisión energética. En realidad, — afirma Ostwald, — toda la dificultad consistía en que, tanto para Leibniz como para Dubois-Raimond, y al mismo Descartes, el mundo físico era sólo de materia en movimiento. En este mundo, por supuesto, no tiene lugar el pensamiento. Pero si observamos al mundo como la última realidad, como la energía, entonces todas las dificultades desaparecen por sí mismas.

La energía del sistema nervioso central condiciona a la conciencia, así como la energía cinética condiciona el movimiento. Esta energía relacionada con la conciencia, es la más elevada forma de energía que surge sólo en condiciones especiales. El fenómeno físico y la acción de la materia, desde la energética no es otra cosa que el cambio de energía. El curso del proceso nervioso-energético puede ser arbitrariamente suministrado por las propiedades conscientes. La conciencia puede acompañar las tres formas de este tipo de procesos; las sensaciones conscientes, los pensamientos y actos conscientes. Así mismo como podemos tener sensaciones y actos inconscientes, como los reflejos y el "umbral" del dolor. Pero el pensamiento inconsciente cuyo cambio de energía sucede internamente, no nos brinda ninguna prueba de su existencia, a excepción de la misma conciencia. La actividad de la conciencia como un proceso energético, es la transformación de la energía nerviosa, de aquí se desarrollan tres actividades principales de la energía nerviosa de la manera siguiente: de la impresión se desarrolla la sensación, y su crecimiento recibe la atención. La singularidad del pensamiento consciente se presenta en la memoria y la comparación; la singularidad de la acción consciente es la voluntad. La participación de la conciencia en las sensaciones las debemos observar como un nuevo proceso de energía, que se agrega al consumo de la energía nerviosa.

De todas las impresiones que constantemente impactan nuestros órganos de los sentidos, hasta la conciencia llegan tan sólo una pequeña parte. Como ejemplo puede servir el desarrollo del oído musical.

«En un oyente una determinada masa de sonidos se pierde entre las voces existentes, cuando en otro oyente la percibe como una especial unidad. Ambos oyentes reciben una misma cantidad de energía; en uno de ellos la conciencia ve esta cantidad como a un todo, inaccesible al análisis posterior, mientras que en el otro el interés por escuchar las voces desarrolló la correspondiente diversidad de procesos, liberados en el órgano central [el cerebro]. El desarrollo de tales habilidades comienza con que nosotros tratamos de dirigir nuestra atención sobre aquello que queremos reconocer o distinguir. Lo más difícil representa la primera asimilación del síntoma; si este tuvo éxito, el desarrollo posterior es más fácil. Además de que en aquellas cosas sobre las que se concentró la atención, se mantienen por mucho tiempo en la memoria.»¹⁰⁹

Bajo el concepto de pensamiento — prosigue Ostwald, — entendemos un proceso exclusivamente de relaciones de experiencias internas consciente, y en consecuencia el concepto del pensamiento inconsciente señala sobre las contradicciones internas. Uno de los medios más importantes del pensamiento consciente es la memoria. Desde el punto de vista energético, es una propiedad del aparato nervioso que hace más fácil la repetición del proceso que ya ha tenido lugar. La memoria se determina como la repetición de aquellas partes del proceso total que han sucedido en la conciencia. Y en este sentido los recuerdos y el pensamiento mismo se diferencian entre sí sólo en relación al tiempo. La naturaleza de los recuerdos conscientes consiste en que únicamente pueden ser reproducidas aquellas experiencias que han formado parte de la conciencia. Aquí es necesario distinguir entre los recuerdos conscientes o voluntarios en sentido estricto, y los recuerdos inconscientes o hábitos. Los primeros se relacionan con determinados fenómenos que ya han perdido su carácter individual ante la repetición constante en el proceso de formación de los conceptos.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 297.

Al contrario, la repetición de los procesos inconscientes no hacen más fácil su fijación, y provoca un rápido y exacto cumplimiento de las reacciones correspondientes. Estas repeticiones no se relacionan con la formación de conceptos, sino con nuestras acciones. Sólo los fenómenos experimentados conscientemente pueden ser nuevamente provocados en nuestra memoria. La conciencia es un medio que aligera la acumulación de hechos, y podemos todo el tiempo comparar las experiencias pasadas con las nuevas y juzgar sobre las futuras. Lo que llamamos personalidad también está condicionada principalmente por el contenido de todos sus recuerdos. Nuestro "yo" consiste de nuestros recuerdos sobre el aparato por el cual los provocamos. La unidad e independencia de nuestro "yo" lo debemos buscar en su ininterrumpido cambio, y en el hecho de que las experiencias y los recuerdos pertenecientes a este "yo", surgieron y existen en una mente y por eso pueden ser referidos mutuamente. Finalmente, cuando el resultado de la transformación de la energía nerviosa alcanza al mundo externo, llegamos a la acción. Estas acciones que se repiten constantemente sin la participación de la conciencia son los reflejos, y en casos más complejos las acciones instintivas. Si esta acción se acompaña de la conciencia, entonces hablamos de una acción volitiva.

En la última de las *Lecciones sobre la Naturphilosophie*, W. Ostwald analiza bajo el concepto de energía que abarca a todos los procesos físicos y espirituales, el desarrollo y las diferencias más importantes entre el hombre y los animales desarrollados, que son ante todo el arte y la ética.

Sabemos por los mismos artistas que el trabajo serio y constante es la condición necesaria de cualquier obra de artes, y que las grandes obras de arte fueron creadas no en base a la inspiración inconsciente, sino a la plena utilización de los medios espirituales y técnicos del arte. ¿A que aspira el arte y cual es su significado? — se pregunta Ostwald. El arte aspira a la belleza y ésta debe representar lo bello. La esencia del arte es la representación y la creación; ¿pero, — de nuevo pregunta — que es la belleza?

Toda obra de arte produce impresiones en nuestros sentidos, como cualquier

otra experiencia, pero éstas se distinguen porque no son casuales, sino dirigidas, seleccionadas, y sistematizadas por medio de combinaciones de leyes que provocan su correspondiente sensación y pensamiento. El arte determina y produce arbitrariamente la impresión sensible. Muchas de estas obras persiguen un fin utilitario; otras adolecen de forma; y otras provocan sensaciones y pensamientos satisfactorios o interesantes. Esta es la obra de arte. Y así, las propiedades de toda obra de arte se determinan por dos factores:

1. Por los medios que provocan las impresiones sensibles, y que son La arquitectura, la pintura, la música, la poesía, etc.
2. Por las sensaciones y pensamiento que provocan estos medios con sus correspondientes impresiones. Cómica, sentimental, trágica, etc.

En su sistema de las artes, W. Ostwald divide a éstas bajo el principio de los órganos de nuestros sentidos, y que son:

1. Artes espaciales. Las artes plásticas: arquitectura, escultura, pintura, etc.
2. Artes temporales. La música y la poesía.

Para la asimilación de las artes espaciales utilizamos el sentido de la vista, a través de los medios y conocimientos ópticos y espaciales de la diversidad del mundo externo que es su fuente. A través de las relaciones establecidas entre el mundo externo y nuestra vida espiritual, estas artes influyen en nuestro mundo interno.

Un camino más directo toman las artes temporales. Kant designa al tiempo como la forma de contemplación de nuestro sentimiento interno. Las artes temporales se dirigen directamente al sentimiento interno. Si su diversidad es más limitada, en cambio su acción es más convincente. La música y la poesía más fácilmente penetran en nuestro mundo interno y desarrollan ahí su acción, a diferencia de la arquitectura o la pintura. Gracias a que el arte temporal se dirige hacia nuestro sentimiento interno, éstas dependen significativamente menos de la naturaleza de los demás órganos de nuestros sentidos. Fundamentalmente es el oído en la música y en la poesía.

La fuente del sentimiento de satisfacción es la exitosa transformación de la

energía excedente del organismo. Así, en los primeros intentos del arte primitivo, el ritmo temporal y espacial resultaron ser un momento decisivo de excitante satisfacción. La repetición del signo primitivo se transforma en el ornamento. La sensación de fácil ejecución de la repetición, está en la base de la impresión artística. La contemplación del ornamento consiste en la sensación de la frecuente repetición de la forma. A este respecto Ostwald señala que una relación entre el ritmo y el trabajo fue señalada por K. Bücher en su obra *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig 1900 (v. *infra*, *El Origen de la Música*). En su desarrollo posterior las artes temporales y espaciales se distancian significativamente. En la música europea junto con el ritmo, la armonía y la melodía juegan un papel muy importante. La armonía tiene una mayor importancia, ya que la formación de la melodía depende en grado sumo de las condiciones de la armonía. Los tonos que constituyen la armonía suenan uno tras otro de tal manera que forman una melodía primitiva. El desarrollo de la melodía posteriormente depende de las armonías relacionadas mutuamente en base a las leyes de la armonía. Los tonos son sonoridades armónicas relacionadas mutuamente de acuerdo a la cantidad de sus oscilaciones. La causa de la satisfacción de este tipo de combinación así mismo consiste en la exitosa transformación de la energía. Ya que en la relación armónica los tonos se caracterizan exclusivamente por la cantidad de sus oscilaciones, y la única posibilidad de establecer las distintas combinaciones simultáneas de tonos, consiste en la existencia de tales sencillas relaciones. En tal caso surge casi siempre como en el caso del ornamento, una sola y compleja onda de tonos, mientras que los tonos disonantes forman siempre diferentes combinaciones de ondas.

La música sirve para la representación y el despertar de los sentimientos. Pero el material para su representación se encuentra en una insignificante relación directa con los fenómenos de la naturaleza, y permanece limitado a un estrecho círculo de posibilidades. El ritmo de este material consiste en el tempo binario, ternario, y sus combinaciones. Un poco más complicadas son las relaciones armónicas, ya que además de la de cantidad de oscilaciones, se

utilizan junto con éstas las que resultan de la multiplicación de estos factores, de dos octavas, de tres quintas, y de cinco terceras mayores. A este material orgánico se añade la diversidad de timbres y matices, que conforman todas las obras del arte musical. No existe ninguna duda de que la música excita nuestros sentimientos, principalmente porque la obra musical representa el curso temporal e intenso del desarrollo de los mismos.

La poesía representa en cierto sentido un contraste con la música. En la música la diversidad de la experiencia del mundo externo no juega ningún papel, mientras que en la poesía esta diversidad es su fuente principal. La música puede representar los procesos externos sólo con extremo cuidado, ya que su verdadero campo es representar nuestra vida interna. Por eso en la música existe el peligro de ser puramente racional ante el exceso del gran desarrollo de la forma (contrapunto y fuga), mientras que a la poesía le acecha el peligro de demasía de pensamiento y de contemplación. Así como las tareas de la ciencia son el estudio de los conceptos, correspondientes a la formación de la infinita diversidad de los fenómenos, así mismo es en el arte, su diferencia sólo está en que la ciencia forma el concepto abstracto, y el arte el concreto.

De los conceptos sobre el proceso de formación orgánica en la filosofía romántica de naturaleza, y del concepto de energía espiritual en el energetismo de W. Ostwald, Boris Asaf'ev parte para el desarrollo de sus ideas en la teoría evolutiva de la entonación musical. A continuación presentamos en un resumen de diez puntos, los conceptos básicos que surgieron en la teoría asafiana a partir de la *Natur-philosophie*.

1. La determinación del todo y las partes en la formación artística, en donde el todo es algo más que la simple suma de sus partes. La forma artística no es la simple suma de partes aisladas y predeterminadas *a priori*. La unidad de la obra se determina por la relación de cada una de sus partes en el torrente ininterrumpido del proceso de formación.

2. La concepción de la música como un organismo vivo. La analogía entre la entonación musical con las formas orgánicas básicas de la naturaleza (las

células). El proceso de formación y creación musical es visto como el proceso de crecimiento natural en los seres vivos, en el que la transformación del tejido musical es similar a la morfología de la materia orgánica. La evolución entonativa se rige bajo el principio creador del *Bildungstrieb*, como fuerza espiritual que subraya su esencia orgánica.

3. La idea del desarrollo entonativo como un proceso de adquisición en el transcurso de innumerables generaciones, a través de la acumulación de la experiencia y no como una intuición aislada y *a priori*.

4. La concepción del tiempo como signo de intensidad, y como forma de contemplación de nuestro sentimiento interno. El tiempo para el arte musical no tiene carácter de dimensión, que sirve sólo para medir el espacio. El tiempo como instrumento de medición sólo es posible en la regularidad de los fenómenos. El tiempo de la conciencia es irregular y cambiante; es una intensidad en la continuidad de la conciencia. Sólo en la regularidad del tiempo espacializado podemos construir el tiempo en partes, pero de éstas no podemos sumar el tiempo real de la conciencia, ya que las condiciones de nuestro espíritu son inconstantes y las relaciones cambian de manera unilateral. Así como no podemos colocar partes aisladas de nuestra vida en un orden arbitrario, así mismo es imposible calcular el tiempo de la vida interna como una cantidad. Si la música expresa los estados de la conciencia, si ésta es la expresión del pensamiento y de los estados de ánimo, entonces la música se concretiza en el tiempo de la experiencia viva, y no en el tiempo regular como dimensión.

5. La música vista como manifestación de la energía. Sólo la energía se encuentra sin excepción en todos los fenómenos de la naturaleza, y los determina. Todo proceso de formación musical es representado y descrito por los cambios de energía que se experimentan en el tiempo y el espacio. Percibimos el mundo a través de la música, en la medida en que percibimos la energía en nuestros sentidos, especialmente diseñados para la percepción de la energía psíquica-sonora. Todos los tipos de energía, al igual que la musical, se subordinan a la ley de la conservación de la energía. La actividad

de nuestros sentidos depende siempre y únicamente de la transformación de la energía. La comunicación, la música, y todo lo que escuchamos está condicionado por la energía. Al igual que los procesos de la vida, el torrente musical también es un proceso energético.

6. La superación del paralelismo entre materia y conciencia. Si se observa a la sustancia desde su extensión, resulta un fenómeno, y si se observa desde su aspecto psíquico, como pensamiento, resulta otro fenómeno distinto. El paralelismo representa las dos caras de uno y un mismo fenómeno, ya que a todo proceso material le corresponde algún proceso espiritual y al contrario, ningún proceso espiritual puede transcurrir sin lo material. Este antiguo problema de la división del fenómeno entre materia y conciencia se resuelve desde la cosmovisión energética. La música como energía representa un fenómeno tanto material como espiritual. La música sólo entendida como pensamiento es una música “muda”, “insonora”, irreal, que únicamente existe en la mente del compositor. La música sólo como materia, como objeto físico sonoro (acústico), es un juego vacío de sonoridades, un calidoscopio sonoro sin contenido alguno, y una combinación de arabescos sonoro-decorativos. Sólo la música como energía supera este dualismo.

7. El darwinismo entonativo. La selección de las entonaciones musicales más útiles en el proceso evolutivo de la música. La fuente del sentimiento de satisfacción es la exitosa transformación de la energía excedente del organismo. Toda acción de la tensión de energía provoca agrado, y toda violación de esta acción el desagrado. El sentimiento de satisfacción e insatisfacción son los medios por los cuales actúa el sentido de conservación de los organismos y el desarrollo por el cual se explica su utilidad. El canto y el baile, son ejemplos que ilustran el sentido de la corriente de energía que provoca en el organismo el sentimiento de satisfacción. En los primeros intentos del arte primitivo, el ritmo temporal y espacial resultaron ser un momento decisivo de excitante satisfacción. En la música, este sentimiento de satisfacción e insatisfacción se relaciona con la cantidad de oscilaciones de las ondas sonoras. En la percepción de las consonancias de una sola y compleja

onda de vibración, y en las disonancias de combinaciones de ondas.

8. El acto volitivo. La singularidad del pensamiento consciente se presenta en la memoria y la comparación; la singularidad de la acción consciente es la voluntad, es el acto volitivo. En la percepción musical es fundamental el acto volitivo de escuchar. La música se comprende sólo en la acción consciente de escuchar. El interés por escuchar nos brinda la posibilidad de la retención y la comparación del complejo tejido musical. Escuchar es un hecho activo, una actividad consciente dirigida a reconocer y a distinguir. Escuchar es una voluntad de asimilación de la conciencia. Sólo los fenómenos experimentados conscientemente pueden ser nuevamente provocados en nuestra memoria, y así comparar éstos con el momento sonoro presente, y al mismo tiempo, la espera del momento sonoro siguiente de antemano ya reconocido.

9. La caracterización de la música por el principio de percepción de los órganos de nuestros sentidos, como un arte temporal y auditivo, en contraposición a las artes plásticas visual-espaciales. Las artes temporales se dirigen directamente al sentimiento interno. En la música su influjo es a través de la entonación y el ritmo temporal, que fácilmente penetran en nuestro mundo interno y desarrollan ahí su acción, a diferencia de las artes espaciales. Gracias a que el arte musical se dirige hacia nuestro sentimiento interno temporal por medio del oído, éste depende significativamente menos de la naturaleza externa y de los demás órganos de nuestros sentidos. La música excita nuestros sentimientos porque la obra musical representa el curso temporal e intenso del desarrollo de estos mismos.

10. La música como un hecho de la conciencia social. La conciencia son aquellos fenómenos que percibimos y que corresponden a las propiedades de nuestra conciencia. La personalidad está condicionada principalmente por el contenido de todos sus recuerdos. Nuestro "yo" consiste en nuestros recuerdos y la unidad e independencia de nuestro "yo" es un ininterrumpido cambio. La música es un complejo de memorias, estados de ánimo, y sentimientos unidos en la mente, que existe sólo así como ésta es percibida y experimentada por otros en la interpretación. La música es el pensamiento sonoro colectivo.

Trabajando sobre el problema de la forma musical, poco antes de que Boris Asaf'ev publicara sus ideas sobre la música como manifestación de la energía, en la musicología europea aparecen con un acercamiento dinámico nuevos estudios sobre la forma musical como energía psíquica. En 1917 el musicólogo suizo Ernst Kurth publica su obra titulada: *Fundamentos del Contrapunto Linear. Introducción al Estilo y la Técnica de la Polifonía Melódica de Bach*,¹¹⁰ y en 1920, *La Armonía Romántica y su Crisis en el „Tristan“ de Wagner*.¹¹¹ En estas dos obras, E. Kurth analiza al fenómeno de la armonía en un plano procesal dinámico. En su concepción musical, innovadora por su original interpretación psicológica, Kurth estudia los acordes, cadencias, y planos tonales aisladamente. La primera parte de *La Armonía Romántica y su Crisis en el „Tristan“ de Wagner*, está dedicada a los fundamentos teóricos, en el que se señala a la armonía como un reflejo del inconsciente.

«Todo la sonoridad en la música es tan sólo los rayos levantados a lo alto de procesos fundamentales mucho más poderosos. El poder original de toda la armonía está precisamente en éstos, y no en el juego de sonidos, de movimiento colorístico y centelleante, los cuales surgen sólo como reflejo de la energía psíquica, surgida de las profundidades del conocimiento.»¹¹²

Para Kurth, el contenido verdadero y original de la música, se mueve y se forma en el desarrollo de las tensiones psíquicas, y la música sólo las transmite en forma sensible hasta el oído. Kurth utiliza el concepto de la energía que se transforma en una percepción sensible de sonidos. Por eso la esencia de la armonía consiste en su constante surgimiento dentro del límite de las fuerzas en los fenómenos.

«La armonía se crea no en la naturaleza externa y las construcciones físicas de formas fundamentales predeterminadas, sino en el interior, en la naturaleza psíquica, la cual en un fantástico juego sonoro nos da la expresión sensible del

¹¹⁰ KURTH, E.: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*. Berne, 1917. 5te. 1956 (trad. rus. Ewald, Z. Pod redakcij Asaf'eva, B. *Osnovy Linearnogo Kontrapunkta. Melodičeskaja polifonija Bach'a*. Moskva, Muz. Izd., 1931)

¹¹¹ *Ídem. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*. Berne, 1920 (trad. rus. *Romantičeskaja garmonija i eë kredis v "Tristan'e" Wagner'a*. M. Muzyka, 1975).

¹¹² *Ibid.*, p. 15 (versión rusa)

movimiento de fuerzas en su voluntad hacia la formación [...] La música surge de nuestro interior como una fuerza natural, como una dinámica de ímpetus volitivos.»¹¹³

E. Kurth afirma que la forma primitiva de los impulsos musicales volitivos son las tensiones psíquicas, que aspiran a resolverse en el movimiento. Todo lo que sucede en la música se fundamenta en los procesos del movimiento y en su dinámica interna. Los procesos psicológicos más elementales los percibimos análogamente al influjo de cualquier fuerza física. La energía musical obtiene un mayor contorno ante todo en la forma, o más bien, en la sensación de los procesos del movimiento. Es por eso que la música no es el reflejo de la naturaleza, sino la vivencia de su energía secreta en nosotros mismos. El sentimiento de tensión en nosotros es al mismo tiempo una sensación de las fuerzas vivas, que se revelan al principio en cualquier vida física y orgánica.

«La energía musical toma su más modesto aspecto en la línea melódica. El torrente de movimiento que se encuentra en los sonidos, no es otra cosa que la expresión sensible, la corriente de la energía psíquica. El origen de la melódica, como gran parte de toda la actividad vital, se encuentra en el inconsciente.»¹¹⁴

E. Kurth señala que el paso del contenido energético a su expresión sensible, es el fenómeno fundamental de toda la música sonora, lo que significa que de esta manera su proceso de formación, es al mismo tiempo su salida de la esfera inconsciente, y su concretización en las formas sensibles. La dualidad del contenido espiritual y sensible que penetra en toda la música, encuentra en el fenómeno de la melodía su más pura y primitiva objetivación. En la línea melódica se encuentra el límite en el cual se tocan y unen la voluntad con la formación, y su reflejo en la esfera sensible-sonora. Aquí sucede el misterioso proceso del paso de la tensión a la sonoridad, el cambio de lo interno hacia lo externo. La línea melódica es la primera proyección de la voluntad en la materia, en el fenómeno de la forma temporal y espacial.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 16.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 18.

«Este estado de tensión psíquico al cual llamo energía cinética, actúa en las más amplias y diversas formas de fenómenos estudiados por la teoría musical, y por la cual se presenta como el estudio sobre el desarrollo energético, y refleja el papel de este último en la construcción y desenvolvimiento del fenómeno sonoro. La acción de la energía cinética se relaciona con todo los componentes de la música estudiados por la teoría: la armonía, la melodía, el contrapunto linear, y, hasta cierto punto la rítmica, así como al arte de la forma. Finalmente, a través de la teoría ésta se relaciona con la estética y la psicología del estilo en particular, porque la tensión del movimiento tiene un significado fundamental para la simbólica de los sonidos.»¹¹⁵

Como podemos observar, muchos de estos conceptos parecen ser tomados de la teoría energética de W. Ostwald. Sin embargo E. Kurth inicia en su teoría musical con la afirmación de que “la armonía es el reflejo del inconsciente”. W. Ostwald afirmaba en sus *Lecciones sobre la Naturphilosophie*, que el pensamiento inconsciente, cuyo cambio de energía sucede internamente, no nos brinda ninguna prueba de su existencia, si no es a través de la misma conciencia. Bajo el concepto de pensamiento, Ostwald entiende un proceso exclusivamente de relaciones de experiencias internas conscientes, y en consecuencia el concepto del pensamiento inconsciente señala sobre las contradicciones internas. La repetición de los procesos inconscientes se relacionan con la formación de nuestros hábitos, y sólo los fenómenos experimentados conscientemente pueden ser nuevamente provocados en nuestra memoria.

Esta concepción del inconsciente y de la dualidad del contenido espiritual y sensible en la música, hace evidente el hecho de que Kurth no parte de la teoría energética de W. Ostwald. La base filosófica de sus escritos lo debe en gran medida a la obra del filósofo alemán Arthur Schopenhauer. Existe una obvia relación entre las concepciones de este último, como la representación directa de la *Voluntad* y la noción de la energía como fuerza preliminar al fenómeno físico, el cual es crucial para el pensamiento de E. Kurth.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 19.

Para A. Schopenhauer la música mantiene la posición más alta entre las artes, porque ésta es la completa encarnación de la *Voluntad* que ha generado el mundo y su cultura.

«Por lo tanto, la música es una objetivación tan inmediata y una imagen tan acabada de la voluntad como el mundo mismo, y hasta podemos decir como lo son las Ideas, cuya varia manifestación constituye la universalidad de las cosas singulares. Por consiguiente, la música no es, en modo alguno, la copia de las Ideas, sino de la voluntad misma, cuya objetividad está constituida por las Ideas; por esto mismo, el efecto de la música es mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, pues éstas sólo nos reproducen sombras, mientras que ella esencias.»¹¹⁶

En la opinión del musicólogo Ernst Bücken, una de las principales fuentes de las ideas de Kurth se encuentra en el concepto romántico del arte. E. Bücken comparó la noción del arte de Kurth como el movimiento, el esfuerzo, el impulso y voluntad, con las afirmaciones de Schiller de que la creatividad artística es el resultado de "un impulso indefinible hacia el torrente de la emoción".¹¹⁷

La idea de energía física en la obra de Kurth, le permite ver a la música en términos de una total impresión (*der Ganzheitseindruck*). La música no es considerada meramente como la acumulación de sonidos, sino debe ser concebida primeramente como una totalidad, como un "todo". Estas ideas aproximaron a Kurth a las teorías de la *Gestalpsychologie*. En su última publicación, titulada: *Musikpsychologie*, sus teorías sobre la psicología de la música encuentran su más clara expresión.

«La psicología de la música elabora aquellas funciones básicas en todos los fenómenos que primero transforman las impresiones sonoras, y que pueden darles forma y extenderse al mundo interno de la escucha.»¹¹⁸

¹¹⁶ SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*. México, Porrúa, 7ª ed., 2003, p. 264.

¹¹⁷ Cfr. BÜCKEN, E.: «Ernst Kurth als Musiktheoretiker» *Melos*, IV (1924-25), p. 359.

¹¹⁸ KURTH, E.: *Musikpsychologie*. Berlin, 1931/ Bern, 1947, pp. 316-317. [Die Musikpsychologie erweist an sämtlichen Phänomenen jene Grundfunktionen, wieche die Toneindrücke erst so umgestalten, dass sie zu Formen erweckt und in

La psicología de la música, de acuerdo con Kurth, no debe ser interpretada como una psicología del sonido (*Tonpsychologie*), ni como una aproximación de la estética de la música, ni como una investigación de la naturaleza de la creatividad artística. Este es un intento de análisis al interior de aquellas funciones psicológicas que constituyen la base de la escucha musical, y que sirve como el fundamento de la teoría, de la estética, y de todas las otras fases de la música.¹¹⁹

Trabajando sobre su teoría de la forma musical, B. Asaf'ev conoce la obra de E. Kurth en 1924, y atrajo enormemente su interés. En 1931, bajo la redacción de B. Asaf'ev y con prólogo suyo, se publica en lengua rusa *Osnovy linearnogo kontrapunkta* de E. Kurth (v. *supra*, cap. IV, p. 218). Aunque valorando muy positivamente el trabajo de Kurth, Asaf'ev formula en el prólogo de la edición en ruso, una serie de anotaciones críticas hacia cuestiones fundamentales del estado de la cuestión.

«Y, si así se puede expresar, con su "lema dialéctico" Kurth lleva la teoría del conocimiento de la música efectivamente al campo del intelectualismo, y acerca el proceso de formación musical de las relaciones hegelianas, a los conceptos generales y particulares de la esfera abstracto-concreta. Con su "psicologismo" sumerge el pensamiento sobre la música a un mundo inaccesible para el oído de sensaciones personales, tratando de encontrar apoyo en una especie de abstracciones psicológicas como: "de fases totales de atracción", "relaciones primitivas", en "dinámica interna del proceso cerrado del movimiento" etc.»¹²⁰

Para Asaf'ev el concepto de la energía psíquica es ante todo la entonación, pero la energía es generada en el esfuerzo mismo de la producción sonora.

«Así, lo que produce el concepto de energía en relación a la música, es la fuerza (el trabajo) que provoca la entonación de un determinado grado de tensión. No tiene sentido ocuparse en búsquedas de en donde está la energía, si en la música o en la psique. Para que sea socialmente descubierta, la música

eine innere Gehörs welt aufgebretet werden können.]

¹¹⁹ Cfr. HSU, D.: «Ernst Kurth and His Concept of Music as Motion» *Journal of Music theory*, Vol. 10, Nº 1 (Spring, 1966) pp. 2-17.

¹²⁰ KURTH, E.: *Osnovy linearnogo kontrapunkta*. op. cit., p. 27.

deberá ser cantada o tocada...»¹²¹

Para B. Asaf'ev, la concepción de E. Kurth separa el arte musical de los fenómenos de la vida social, y es por eso su incompreensión de la música como esencia entonativa, ya que el sistema entonativo es uno de las funciones de la conciencia social. Ese mismo año B. Asaf'ev dedica también una serie de páginas a la obra de Kurth, en su artículo titulado: *Crisis de la Musicología de Europa Occidental*.¹²²

En 1957, el musicólogo soviético L. Mazel' (discípulo de Asaf'ev) publica en la revista *Sovetskaja Muzyka*, un artículo titulado: *Sobre las concepciones teórico-musicales de Asaf'ev*.¹²³ Mazel' afirma que tanto las concepciones de Kurth como las de Asaf'ev surgieron independientes una de la otra, y sus puntos de vista coincidentes abrieron una corriente general en la ciencia y en la filosofía de las primeras décadas del siglo XX.

«Corrientes relacionadas con las teorías científico-filosóficas que fueron agotadas en el análisis y la crítica de V. Lenin, en su obra *Materializm i empiriocriticizm*. Nos referimos a las corrientes que se contrapusieron a la metafísica con su concepción del mundo “dinámica” y “energética”, pero “con el agua salpicada del baño del bebé” — la materia.»¹²⁴

Para Mazel' la visión músico-filosófica de Kurth es claramente idealista. En lo que respecta a la concepción de B. Asaf'ev, Mazel' afirma que aunque ésta experimentó una fuerte influencia de la corriente científico-filosófica antes mencionada, al mismo tiempo en lo general no puede ser relacionada con ésta. Indudablemente que la filosofía idealista en el transcurso de muchos años tuvo una conocida influencia en la obra de Asaf'ev sobre la forma. Sin embargo, esta influencia resultó ser principalmente no sobre los objetivos esenciales y centrales de la obra de Asaf'ev, sino en la superficie, e incluso en los aspectos fraseológicos de su concreción. Así, — añade Mazel', — en una

¹²¹ *Ibíd.*, p. 29

¹²² v. *supra*, cap. V, *Crisis de la Musicología de Europa Occidental*, pp. 304-305, nn. 94-96.

¹²³ MAZEL', L.: «O muzykal'no-teoretičeskoj koncepcii Asaf'eva» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1957, pp. 73-82 (ahora como: *O nekotorych storonach koncepcii B. V. Asaf'eva*. M., Sovetskij kompozitor, 1982)

¹²⁴ *Ibíd.*, p. 74.

serie de definiciones en su obra de los años veinte, se arrastran algunas posiciones del kantiano E. Cassirer, y otras teorías “reaccionarias” del energetismo de W. Ostwald y su concepto “abstracto de energía”.

«Pero por otra parte, en las concepciones de Asaf'ev ya en la segunda mitad de la década de los años veinte, claramente está presente la tendencia materialista, que adquiere cada vez más y más importancia en su obra, sin duda bajo la influencia de la realidad soviética y del estudio de la teoría del marxismo leninismo.»¹²⁵

L. Mazel' intenta constantemente en su artículo de limpiar el turbio pasado “neo-kantiano” de Asaf'ev, y deslindarlo de la reaccionaria influencia de las teorías energéticas de W. Ostwald. Lo presenta como al buen San Agustín en su lucha interna entre Manes y Cristo, sólo que en lugar de elegir al evangelio, Asaf'ev se inclina por el materialismo histórico. De ahí el interés de Mazel' por remarcar las diferencias que observa entre la concepción dinámica de Asaf'ev, y la claramente idealista de Kurth.

«Sin lugar a duda la aportación de Kurth es haber llevado a un primer plano en la musicología teórica el problema de la melodía, como el elemento dirigente de la música. Es correcta la posición de Kurth de que la melodía no es la suma de los tonos o intervalos, sino la unidad que subordina a los tonos e intervalos en determinados "procesos dinámicos". Sin embargo Kurth, en ningún momento descubre la base material real de este proceso dinámico, y ante tales condiciones, el concepto de "energía musical-psíquica" introducida por él, resulta una pura abstracción idealista. Kurth, como típico representante de la filosofía "energetista", piensa el movimiento fuera de la materia y, consecuentemente, no puede claramente imaginarse la cualidad específica del mismo movimiento. A final de cuentas, Kurth llega a la separación de la melodía de la sonoridad real, y esto abre el camino — en contra del mismo Kurth — para la tal llamada "Augenmusik" ("la música visual")»¹²⁶

Este intento por deslindar a B. Asaf'ev de su “pasado turbio” en la reaccionaria influencia de las teorías del energetismo, el intuicionismo, y el

¹²⁵ *Ibíd.*, p. 75.

¹²⁶ *Ibíd.*, p. 75.

neokantismo, se observa en la mayoría de los musicólogos marxistas que estudiaron su obra. Entre ellos: J. Jiranek, E. Orlova, B. Jarustovskij, H. Goldschmidt, etc., etc. Así por ejemplo, el musicólogo checo J. Jiranek hace una especial distinción entre la obra de B. Asaf'ev y la de E. Kurth, en su artículo titulado: *Algunos problemas básicos de la musicología marxista a la luz de la teoría de la entonación de Asaf'ev*.¹²⁷ Jiránék afirma que tanto E. Kurth como H. Mersmann,¹²⁸ partiendo del concepto metafísico a-histórico de la música de H. Riemann, llegaron al movimiento absoluto como concepto metafísico de la “energía espiritual”, aislado de la realidad y de la música como forma sonora. Aunque al final de los años veinte — según Jiránék, — Asaf'ev aún no estaba lo suficientemente preparado para la argumentación “dialéctico-materialista” de su teoría, la entonación era para entonces un fenómeno.

«...ya entonces él señaló que el más importante factor determinante para la entonación era la conciencia social, es decir, precisamente aquello que ignoraba Kurth, separando a la música y cayendo de esta manera en la metafísica, contra la cual él mismo actuó.»¹²⁹

J. Jiránék concluye que la abstracción metafísica del aspecto ideo-emocional de la entonación en su forma concreto-sonora, prácticamente nos lleva a la neblina del subjetivismo.

Al inicio de este análisis mencionábamos que W. Ostwald dedica su obra *Vorlesungen über Naturphilosophie*, al físico, fisiólogo y filósofo austriaco Ernst Mach. Esto no es casual, ya que la tesis central de la obra de W. Ostwald es la superación del paralelismo entre materia y espíritu, por medio del concepto de la energía expresado en la ley de la conservación de la energía. En otras palabras, el energetismo de Ostwald trata de superar el dualismo existente entre el materialismo y el idealismo de la filosofía. En sus *Lecciones sobre la Naturphilosophie*, W. Ostwald afirma que toda nuestra idea sobre el mundo

¹²⁷ JIRÁNEK, J. «Nekotorye osnovnye problemy marksistkogo muzykovedenija v svete teorii intonacii Asaf'eva» en: Jarustovskij ed. *Intonacija i muzykal'nij obraz*. Muzyka, M., 1965, pp. 53-94. (v. *supra*, *Introducción*, nn. 43-44)

¹²⁸ Jiránék cita la obra de MERSMANN, H.: «Versuch einer Phenomenologie der Musik» *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1922-1923; y *Angewandte Musikästhetik*. 1926.

¹²⁹ JIRÁNEK, J. op. cit., pp. 60-61.

externo es subjetiva, en el sentido de que percibimos sólo aquellos fenómenos que corresponden a las propiedades de nuestra conciencia. La conciencia es un medio que aligera la acumulación de hechos, y podemos todo el tiempo comparar las experiencias pasadas con las nuevas y juzgar sobre las futuras. Lo que llamamos "personalidad" también está condicionada principalmente por el contenido de todos sus recuerdos. Nuestro "yo" consiste de nuestros recuerdos sobre el aparato por el cual los provocamos (el cerebro). La unidad e independencia de nuestro "yo" lo debemos buscar en su ininterrumpido cambio, y en el hecho de que las experiencias y los recuerdos pertenecientes a este "yo", surgieron y existen en una mente y por eso pueden ser referidos mutuamente.

En su crítica de la experiencia, conocida como *empiriocriticismo*, Ernst Mach propone una noción biológica del conocimiento, considerándolo como una progresiva adaptación a los hechos de la experiencia. Para Mach, el "yo" era un complejo de memorias, estados de ánimo, y sentimientos unidos en un particular cuerpo, que existe solamente así como éste es percibido y experimentado por otros.

«...las percepciones, así como las representaciones, la voluntad, y los sentimientos, en una palabra, todo el mundo interior y exterior, está compuesto de un corto número de elementos homogéneos que forman un tejido muy sólido. A estos elementos se les llama generalmente sensaciones»¹³⁰

De este complejo de elementos surge el "yo", para después interactuar a través de éstos con otros sujetos. «De las sensaciones nace el sujeto, el cual luego reacciona contra las sensaciones. »¹³¹ Según Mach, la sensación es un hecho global. Constituye una forma de adaptación del organismo viviente al medio ambiente. La sensación hace referencia al individuo, pero es resultado de la evolución de la especie. «La ciencia nace siempre por un proceso de adaptación del pensamiento a una determinada región de la experiencia.»¹³² Los conceptos son provisionales, incompletos e imprecisos. Lo que llamamos

¹³⁰ MACH, E.: *Análisis de las sensaciones*. Daniel Jorro, Madrid, 1925, p. 20

¹³¹ *Ibíd.*, p. 24

¹³² *Ibíd.*, p. 28.

materia es una cierta conexión regular de los elementos. Las sensaciones de los diversos sentidos de una persona, al igual que los de la sociedad, son recíprocamente dependientes. En esto consiste la materia. El conocimiento es pues relativo y socialmente convencional. La crítica de la experiencia, o *empiriocriticismo* de Mach, quiso proponer un retorno a aquella experiencia que precede a la distinción entre lo físico y lo psíquico, y que no puede ser interpretada de un modo idealista o materialista. De ahí la superación del paralelismo entre el materialismo e idealismo.¹³³

Aleksandr Bogdanov, líder de la facción prerrevolucionaria llamada *Vperëd* [Adelante] del partido social demócrata laboral ruso (v. *supra*, cap. VIII, *La Revolución Cultural*), fue un seguidor de E. Mach. Según Bogdanov, todas las ideas, las ideologías, y los mitos son maneras mentales de organizar la experiencia. Las mismas sensaciones recibidas del mundo exterior la mente las organiza, es decir organiza la experiencia. En la sociedad capitalista, el “yo” individual es un fetiche, un organizador de la experiencia de acuerdo a la sociedad dividida en dos clases hostiles — la burguesía y el proletariado. En la sociedad socialista el “yo” existirá solamente como parte de un todo, envolviendo desde el individualismo hasta el hombre colectivo. La sociedad socialista pensará en términos monísticos, contemplando el universo único de la mente, la materia, la energía, y la experiencia de la cual el “yo” es una parte integral y no un segmento separado. La sociedad burguesa piensa en términos dualistas (espíritu y materia, mente y cuerpo, yo y los otros), fundamentado en el dualismo de la lucha de clases. Este dualismo refleja la naturaleza autoritaria del capitalismo. A. Bogdanov muestra que el marxismo de V. Lenin estuvo basado en esta estructura de pensamiento autoritario, característica del precapitalismo y similar a la del clero. Su intolerancia fanática, su creencia en la absoluta “corrección” de sus puntos de vista y consecuentemente, su arrogancia que clama la imposición de sus puntos de vista a las masas. A. Bogdanov veía en el autoritarismo de Lenin una peligrosa reliquia del pasado (v. *supra*, cap. VIII, nn. 8 y 9).

¹³³ Cfr. REALE, *op. cit.*, t. III, pp. 359-70.

Lenin atacó duramente a Bogdanov a través de la crítica al empiriocriticismo de E. Mach, en su obra *Materialismo y empiriocriticismo: notas críticas sobre una filosofía reaccionaria* (1908). En ésta Lenin caracteriza a la filosofía de Mach como una mera reiteración de la doctrina del filósofo inglés G. Berkeley, un idealismo subjetivo que considera a las cosas como conjunto de sensaciones.

«...es necesario determinar el lugar del empiriocriticismo como una pequeña parte de los filósofos-especialistas, entre las restantes escuelas filosóficas contemporáneas. Comenzando con Kant, Mach y Avenarius, partieron de él no hacia el materialismo, sino en sentido contrario, hacia Hume y Berkeley. Imaginándose que él “limpiaba la experiencia” en general, Avenarius en realidad limpiaba únicamente al agnosticismo del kantismo. Toda la escuela de Mach y Avenarius van hacia el idealismo en una estrecha unidad con las escuelas reaccionarias idealistas, las llamadas inmanentes»¹³⁴

En su *Tratado sobre los principios del conocimiento humano*,¹³⁵ Berkeley afirma que los objetos de nuestro conocimiento son ideas que provienen de los sentidos. Las ideas son sensaciones y los objetos son combinaciones constantes de sensaciones, *collections of ideas*. Para Berkeley no existen las ideas abstractas y niega la capacidad de abstracción y el valor de éstas. Únicamente percibimos ideas y toda idea no es más que una sensación individual. Toda sensación es singular y no abstracta. El criterio para afirmar que una cosa existe es que sea percibida, y no hay percepción de la nada. Sólo percibimos nuestras ideas o sensaciones y carece de sentido hablar de cosas materiales que estén más allá de nuestras percepciones. De esta manera Berkeley llega al solipsismo, a la negación de la realidad independiente de la conciencia.¹³⁶

El objetivo final de Lenin era por supuesto criticar las ideas de su rival político, A. Bogdanov y su facción, a quienes calificaba de “*machavistas*”. En esencia lo que Lenin se limita a afirmar en *Materialismo y empiriocriticismo*, es

¹³⁴ Cfr. LENIN, V. I.: *Materializm y Empiriokriticizm*. M. OGIZ, 1948, p. 338.

¹³⁵ BERKELEY, G.: *Treatise concerning the Principles of Human Knowledge*, 1710. (trad. cast. *Tratado sobre los principios del conocimiento*. Madrid, Gredos, 1982)

¹³⁶ Cfr. REALE, op. cit., t. II, pp. 455-58.

que la materia es aquello que no depende de la conciencia, y la conciencia es el reflejo de la materia, argumentando que Mach y los *machavistas* negaban la existencia de la materia. Por su parte lo que E. Mach negaba era el paralelismo entre la materia y la conciencia, a la división de un mismo proceso fenoménico, al afirmar que la materia es tan sólo un conjunto de sensaciones que la conciencia percibe. Lo que la conciencia no percibe es la “cosa en sí” kantiana, de la cual no sabemos nada además de su existencia.

En términos de la teoría estética musical de Boris Asaf'ev, que es lo que aquí nos ocupa, si la entonación es el pensamiento sonoro, la idea expresada en música en una unidad indivisible de sonido-conciencia, entonces la crítica de la experiencia en el empiriocriticismo de E. Mach y el energetismo de W. Ostwald, son la base sobre la cual B. Asaf'ev construye su teoría de la entonación. La contraposición entre materia y conciencia del marxismo-leninismo no es de ningún modo la base teórica de la teoría asafiana, como pretenden demostrar la musicología marxista de la segunda mitad del siglo XX. La estética marxista fue tan sólo una camisa de fuerza impuesta a B. Asaf'ev por el stalinismo, para tomar de ésta una base teórica que fundamentara la estética musical del realismo socialista. Pero la teoría de Asaf'ev en realidad se basa sobre la idea de la transformación de la energía que supera el paralelismo entre espíritu y materia, entre pensamiento y sonido a través de la entonación, el pensamiento-sonoro.

Durante la Conferencia de Música de toda Rusia en 1929, que marca el inicio de la revolución cultural en el ámbito de la música, Boris Asaf'ev presentó su ponencia, *Tareas de la musicología contemporánea*. Su ponencia fue duramente criticada por la Asociación de Músicos Proletarios RAPM, calificando a B. Asaf'ev de “Machavista”.¹³⁷ Este hecho marcó el viraje en la actitud política y la crítica musical de B. Asaf'ev hacia el “marxismo”. Sin embargo en su obra estrictamente teórica, B. Asaf'ev permaneció fiel a su concepción estética original, maquillando algunas de sus formulaciones con las frases predilectas de los clásicos del marxismo.

¹³⁷ v. *supra*, cap. VIII, *En el frente musical*. nn. 79-83.

El Intuicionismo

En el primer capítulo dedicado a la biografía de Boris Asaf'ev, habíamos señalado que en el último curso de sus estudios en la Universidad de Sankt Peterburg, Asaf'ev conoce las teorías filosóficas del intuicionismo a través del filósofo Nikoaj Losskij. Discípulo del filósofo neo-kantiano A. Vvedenskij, N. Losskij fue el representante de la filosofía del intuicionismo en Rusia. Se graduó por la Universidad de S-Peterburg en ciencias naturales y filosofía con la tesis: *Fundamentos del estudio de la psicología desde el punto de vista del voluntarismo*,¹³⁸ publicada en 1911, que sentó las bases de su credo filosófico. En 1920 su obra se traduce al inglés, bajo el título: *The Intuitive Basis of Knowledge*.¹³⁹ Fue asistente de profesor en la Universidad de S-Peterburg hasta 1916, cuando obtiene finalmente el puesto de profesor. En 1917 Losskij colabora en *De Musica*, primera publicación de musicología fundada por B. Asaf'ev, con su artículo: *El sonido como particular reino de la existencia*.¹⁴⁰ Después de la revolución N. Losskij emigra a Praha, en donde trabaja como profesor de la Universidad de 1936 a 1942. Durante la segunda guerra mundial, N. Losskij finalmente emigra a los Estados Unidos.¹⁴¹

En la filosofía del intuicionismo, afirma Nicolai Hartmann, los valores son objeto de una intuición que se identifica con el sentimiento. Para el filósofo Henri Bergson,¹⁴² la intuición es el órgano propio de la filosofía. El

¹³⁸ LOSSKIJ, N.: *Osnobnye učeniya psichologii s točki zrenija voljuntarizma*. Spb. 1911. (v. *supra*, n. 56, y cap. III, n. 17)

¹³⁹ LOSSKY, N.: *The Intuitive Basis of Knowledge*. Authorised translation by Nathalie A. Duddington, Macmillan, 1920.

¹⁴⁰ *Ídem*. «Zbuk, kak osoboe carstvo bytija» en: GLEBOV, I., ed.: «Melos» *Kinigi o Muzyki. Kiniga pervaja*, S. Peterburg, 1917, pp. 28-34.

¹⁴¹ Cfr. LEVITZKY, S.: «Vospominanija: Zhizn i filosofskii put'» *Russian Review*, Vol. 29, № 2. (Apr., 1970), pp. 226-228.

¹⁴² Henri Louis Bergson (1859-1941) filósofo francés de origen judío-polaco. Presentó su tesis en 1889 con el *Essai sur les données immédiates de la conscience* y una pequeña tesis sobre Aristóteles. En 1896 escribe *Matière et mémoire*. En 1900 aparece *Le rise* en la *Revue de Paris*. En ese año fue nombrado miembro del Colegio de Francia. La *Évolution créatrice* es de 1907. En 1914 es elegido a la Academia Francesa. En 1919 publicó una compilación intitolada *L'Énergie spirituelle*. En 1928 recibió el Premio Nobel de Literatura, y publicó por último en 1932 *Les deux sources de la morale et de la*

intuicionismo o espiritualismo fue una reacción al positivismo, y su preocupación más urgente consistió en establecer en contra de éste, la irreductibilidad del hombre a la naturaleza.¹⁴³ Esta corriente filosófica a través de la obra de N. Losskij y de H. Bergson, jugaron un papel muy importante en la concepción teórica musical de B. Asaf'ev.

En *El valor de la música* (1923), Boris Asaf'ev nos dice que en lo que respecta a las ciencias sobre el arte, fundamentalmente se han basado en las artes que han evolucionado sobre un material concreto. Sobre el material visual en las artes plásticas, y sobre lo palpable en el espacio de los objetos dados. Su tendencia en general es material-concreta, basada en las sensaciones del tacto y la vista sobre el espacio y los volúmenes. El predominio en la percepción visual y lo táctil de las sensaciones espaciales, como las más útiles, se reflejan indudablemente en el lenguaje común y en la terminología simbólica de la ciencia y de los modelos poéticos. Por eso el arte plástico se hace más accesible dirigiendo la sensación hacia el "objeto", hacia la "cosa". Todo esto es comprensible, ya que es el resultado de la adaptación y las costumbres del hombre por conocer el mundo por medio del tacto, o sus sentidos vecinos de la vista y el gusto, y que son dirigidos hacia la "materia", hacia las "cosas". Para Henri Bergson los sentidos de lo visual y lo palpable son el medio natural (acostumbrado) a través del cual el hombre entra en contacto con el mundo que lo rodea. La espacialidad y el tiempo especializado, son el medio de la conciencia para dominar a la naturaleza. En *La Evolución Creadora*, H. Bergson nos dice:

«...nuestra inteligencia, en el estricto sentido de la palabra, está destinada a asegurar la perfecta inserción de nuestro cuerpo en su medio, a representarse la relación de las cosas exteriores entre sí, en una palabra: a pensar la materia.»¹⁴⁴

religión. Muere en 1941 bajo la ocupación nazi. Cfr. YANKÉLÉVITCH, V.: *Henri Bergson*. PUF, París, 1959 (trad. cast. Xalapa, U. Veracruzana, 1962).

¹⁴³ Cfr. ABBAGNANO, N.: «intuicionismo» en: *Diccionario de Filosofía* op. cit.; REALE, op. cit., t. III, p. 611.

¹⁴⁴ BERGSON, H.: *L'évolution créatrice*. París, 1907 (trad. cast: *La Evolución Creadora*.

Este “pensar la materia” se realiza a través de relacionar los objetos entre sí.

«...nuestros conceptos han sido formados a imagen de los sólidos; que nuestra lógica es, ante todo, la lógica de los sólidos [...] nuestra inteligencia triunfa en la geometría...»¹⁴⁵

De esta manera, Henri Bergson nos dice que la evolución humana ha sido la adaptación de nuestra mente a través de la asimilación de las relaciones espaciales entre los objetos, necesarios para la supervivencia.

«Nuestra inteligencia, tal como la ha moldeado la evolución de la vida, tiene como función esencial esclarecer nuestra conducta, preparar nuestra acción sobre las cosas, prever, [...] Aísla, pues, nuestra inteligencia, instintivamente, en cada situación, lo que se parece a lo ya conocido; busca lo igual a fin de poder aplicar su principio de que “lo mismo produce lo mismo” [...] La ciencia lleva esa operación al mayor grado posible de exactitud y de precisión, mas sin alterarle su carácter esencial.»¹⁴⁶

Así, la ciencia es el resultado de este mismo proceso del “pensar la materia”, en un sistema de interrelaciones fuera de la intuición del tiempo real.

«...la ciencia sólo retiene de las cosas el aspecto *repetición*. Si el todo es original, se las arregla para analizarlo en elementos o en aspectos que sean *aproximadamente* la reproducción del pasado. Sólo puede operar sobre lo que se supone que se repite, es decir, sobre lo que por hipótesis se sustrae a la acción de la duración.»¹⁴⁷

La repetición. La certeza en la unidad de universo a través de la inevitable réplica de los fenómenos, es por donde nuestra inteligencia transita.

«La repetición sólo es, pues, posible en lo abstracto; lo que se repite es tal o cual aspecto que nuestros sentidos, y sobre todo nuestra inteligencia ha desprendido de la realidad precisamente porque nuestra acción, hacia la cual va dirigido todo el esfuerzo de nuestra inteligencia, no se puede mover más que entre repeticiones.»¹⁴⁸

Así, entre repeticiones la mente humana reinventa el tiempo y con éste a la

Madrid, Espasa-Calpe, 1973) p. 9.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 38.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 52.

ciencia...

«...concentrada en lo que se repite, preocupada únicamente en soldar lo mismo a lo mismo, la inteligencia se desvía de la visión del tiempo. Le repugna lo fluyente, y solidifica todo lo que toca. No *pensamos* el tiempo real. Pero lo vivimos, porque la vida desborda a la inteligencia.»¹⁴⁹

Henri Bergson afirma que el tiempo abstracto, el de la ciencia, exigen apartarse del mundo de las sensaciones, ya que la única realidad para la ciencia, es la que se expresa en las fórmulas de su cosmovisión. Esta cosmovisión en su esencia no son las cosas, sino sus leyes y sus relaciones.

«...el tiempo abstracto, *t*, atribuido por la ciencia a un objeto material o a un sistema aislado, sólo consiste en un número determinado de *simultaneidades* o, de un modo más general, de *correspondencias*, y que ese número permanece invariable sea cual sea la naturaleza de los intervalos que separan las correspondencias entre sí.»¹⁵⁰

En *La Evolución Creadora*, Henri Bergson nos dice que esta búsqueda de las leyes de formación se ha iniciado ya desde la antigüedad.

«Platón fue el primero en erigir en teoría que conocer lo real consiste en hallarle su Idea, es decir, en hacerlo entrar en un marco preexistente que estaría ya a nuestra disposición — como si poseyésemos implícitamente la ciencia universal —»¹⁵¹

Para Bergson, este marco preexistente es el resultado de un finalismo que pretende predeterminar a la vida misma.

«En vano se querrá asignar a la vida un fin [...] Hablar de un fin es hallar de un modelo preexistente que no tiene más que realizarse. Por lo tanto equivale, en el fondo, a suponer que todo está dado, que el futuro podría leerse en el presente.»¹⁵²

H. Bergson ejemplifica a este modelo preexistente que pretende atrapar al proceso vivo de la evolución.

«Si vierto en un vaso primeramente agua y después vino o al revés, ambos

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 21

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁵² *Ibid.*, p. 56.

líquidos tomaron en él la misma forma y la similitud de forma se deberá a la identidad de adaptación del contenido al continente. Adaptación significa en este caso inserción mecánica, pues la forma a la que la materia se adapta estaba ya allí, completamente hecha, y le ha impuesto a la materia su propia configuración.»¹⁵³

Pero un molde preexistente de la existencia humana para Bergson no existe.

«Mas cuando se habla de la adaptación de un organismo a las condiciones en las que ha de vivir, ¿dónde está la forma preexistente, a la espera de su materia? Las condiciones no son un molde en el que la vida se inserte y del cual reciba la forma.»¹⁵⁴

El finalismo es lo que pretende determinar el futuro. El determinismo el pasado, es una causalidad predeterminada por la razón humana. En la evolución existen también dos modelos, que serían la evolución con sus variaciones accidentales, un *clinamen*, y una evolución con sus variaciones dirigidas, un plan predeterminado.

«Aunque un vaso esté siempre lleno, el líquido que lo llena no deja de ocupar un vacío. [...] Sobre todo por esta razón se inclina a dotar al ser verdadero una existencia *lógica* y no psicológica o psíquica.»¹⁵⁵

H. Bergson afirma que desde la primera mirada que dirigimos al mundo, distinguimos cualidades, incluso antes de que delimitemos cuerpos, y en la continuidad de las cualidades sensibles los delimitamos. Cada uno de esos cuerpos cambia constantemente, en todo instante.

«Pero la vida es una evolución. Concentramos un periodo de esa evolución en una visión estable que llamamos forma y, cuando el cambio se ha hecho lo bastante grande para vencer la dichosa inercia de nuestra percepción, decimos que el cuerpo cambia de forma en todo instante.»¹⁵⁶

Lo que es real es el cambio continuo de forma; «*la forma no es más que una instantánea tomada sobre una transición* [...] el mecanismo de nuestro

¹⁵³ *Ibid.*, p. 62

¹⁵⁴ *Ibidem.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, pp. 243-44.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 264.

conocimiento usual es de naturaleza cinematográfica».¹⁵⁷

En su *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, H. Bergson realiza una serie de analogías sobre el arte y la música. Por ejemplo, al hablar sobre ciertos estados del alma como las alegrías y las tristezas profundas, las pasiones reflexivas, y las emociones estéticas, Bergson nos dice que éstos nos parecen bastarse a sí mismos. Pero el objeto del arte es el adormecer las potencias activas de nuestra personalidad, a nuestros estados del alma y llevarnos así a un estado de docilidad perfecta en que nos representamos la idea que se nos sugiere, o que simpatizamos con el sentimiento expresado por el arte. Una catarsis.

«En los procedimientos del arte se encontrarán de forma atenuada, refinados y de algún modo espiritualizados, los procedimientos por los cuales se obtiene ordinariamente el estado de hipnosis. Así, en música, el ritmo y la melodía suspenden la circulación normal de nuestras sensaciones y de nuestras ideas, haciendo oscilar nuestra atención entre dos puntos fijos y apoderándose de nosotros con tal fuerza que la imitación [...] de una voz que gime bastará para llenarnos de una tristeza extrema. [...] Si los sonidos musicales actúan más poderosamente sobre nosotros que los de la naturaleza, es que la naturaleza se limita a expresar sentimientos, mientras que la música nos los sugiere.»¹⁵⁸

Y más adelante:

« ¿No se ha dicho que oír es hablarse a sí mismo? [...] ¿Comprenderíamos el poder expresivo o más bien sugestivo de la música si no admitiéramos que repetimos interiormente los sonidos oídos, de modo que nos volvemos a poner en el estado psicológico del que han salido, estado original que no podemos expresar, pero que los movimientos adoptados por el conjunto de nuestro cuerpo nos sugieren? »¹⁵⁹

Así, el arte imprime en nosotros sentimientos, y más que expresarlos nos los sugiere, y la emoción estética nos parece admitir grados de intensidad y de elevación. Pero el mérito de la obra de arte no se mide por la potencia con la

¹⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 364, 267.

¹⁵⁸ BERGSON, H.: *Essais sur les donnés immédiates de la conscience*. Paris, 1889 (trad. cast. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca, Ed. Sígueme, 1999) p. 23.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 41

que el sentimiento sugerido se apodera de nosotros, sino por la riqueza de ese mismo sentimiento. Junto a los grados de intensidad, distinguimos instintivamente los de profundidad.

Los sentimientos y los pensamientos que el artista nos sugiere, expresan y resumen una parte más o menos considerable de su historia.

«...el artista pretende introducirnos en esta emoción tan rica, tan personal, tan nueva, y hacernos experimentar lo que no podría hacernos comprender. Fijará, pues, entre las manifestaciones exteriores de su sentimiento, aquellas que nuestro cuerpo imitará maquinalmente, si bien ligeramente, al percibir las, de suerte que volvamos a ponernos de pronto en el indefinible estado psicológico que las provocó.»¹⁶⁰

La barrera que el tiempo y el espacio interponía entre su conciencia y la nuestra cae, y cuanto más rico de ideas, sensaciones y emociones sea el sentimiento que nos haya introducido, más profundidad o elevación tendrá la belleza expresada.

«Nos parece que la fuerza psíquica, prisionera en el alma [...] espera allí tan sólo una ocasión para lanzarse afuera; [...] Como la fuerza muscular que se despliega en el espacio y se manifiesta en fenómenos musculares nos hace el efecto de haber preexistido a sus manifestaciones, [...] y finalmente creemos comprender que un estado puramente psíquico, no ocupando ya espacio, tiene sin embargo una magnitud.»¹⁶¹

El intuicionismo definió en gran parte muchas de las ideas de Boris Asaf'ev sobre el arte musical. Al igual que de la *Naturphilosophie* de Schelling, Goethe y Ostwald, Asaf'ev toma de la filosofía de Bergson muchos de sus conceptos para la exposición de sus ideas sobre el arte musical. De éstas podríamos caracterizar los siguientes tres momentos importantes:

1. La adaptación del hombre al medio ambiente predominantemente por medio del órgano de la vista. El conocimiento del mundo por medio de lo visual y lo palpable, que determina la concepción del tiempo como dimensión espacial. Como tiempo abstracto basado en la regularidad de los

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 25.

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 27.

fenómenos. El tiempo de la ciencia y no el tiempo vivido de la conciencia. Esto ha desviado a la teoría musical hacia la concepción visual y espacial de la música.

2. En la búsqueda de las leyes, el hombre pretende establecer un marco preexistente. Un finalismo que quiere atrapar el proceso vivo de la evolución. La imposición de una forma predeterminada al contenido. En el arte musical, ésta sería la concepción mecanicista que pretende dar al “contenido” una forma preexistente, predeterminada, como vino que se vierte en copas de formas diversas. Pero no existe un molde predeterminado a la existencia humana, como no lo existe para la conciencia ni para la música. La realidad es el cambio continuo, y la forma es sólo un instante de esta transición. En la música la forma es la cristalización del torrente sonoro ininterrumpido.

3. El influjo de la música sobre nuestra conciencia. Los sonidos de la naturaleza se limitan a expresar sentimientos, mientras que la música nos los sugiere. Los sonidos de la naturaleza que expresan sentimientos, son sólo a través de las entonaciones del lenguaje humano y musical que no las sugieren. En 1958 se publicó parcialmente, en las *Memorias científico-metódicas* del Conservatorio M. I. Glinka de Novosibirsk, la tesis doctoral del musicólogo V. Kornienko, bajo el título: *La formación y evolución de la estética de B. V. Asaf'ev*.¹⁶² El título original de la tesis fue: *Las ideas estéticas de B. V. Asaf'ev*,¹⁶³ leída en Facultad de Filosofía de la Universidad Lomonosov de Moscú en 1956. En ésta, su autor analiza las ideas estéticas del pensamiento musical de Asaf'ev bajo la dogmática visión estética del marxismo-leninismo, calificando a la filosofía de Henri Bergson y al intuicionismo, como el “veneno reaccionario” de occidente, que determinaron su visión idealista y burguesa. V. Kornienko afirma en su artículo que Asaf'ev...

«Sin tener una base firme ideo-filosófica y un sistema pleno de los puntos de

¹⁶² KORNIENKO, V.: *Formirovanie i evolucija estetičeskich vsgljadov B. V. Asaf'eva*. Naučno-metodičeskie zapiski, Vypusk pervyj, Novosibirskaja Gosudarstvennaja Konservatorija im. M. I. Glinki, Novosibirsk, 1958.

¹⁶³ *Ídem*. *Estetičeskie idej B. V. Asaf'eva*. Kandidatskaja dissertacija, Moskovskoj gosudarstvennyj universitet im. Lomonosova, filosofskij fakul'tet, 1956. (La tesis se encuentra en la Russkaja Gosudarstvennaja Biblioteka, R G B, Moskva)

vista estéticos, el joven crítico musical cae bajo la influencia de la estética idealista, y por largo tiempo lucha por la superación de esta influencia. La profunda relación con el pueblo, y el amor hacia el arte ruso, la constante aspiración hacia lo nuevo, ayudaron a B. V. Asaf'ev a superar el idealismo y llegar a la visión marxista-leninista.»¹⁶⁴

Como muchos otros musicólogos soviéticos, V. Kornienko afirma que al estudiar profundamente la teoría marxista-leninista, Asaf'ev exitosamente crea en los años cuarenta una serie de brillantes trabajos que recibieron un amplio reconocimiento. Pero señala que la herencia teórica de Asaf'ev es contradictoria por su contenido.

«En los trabajos del primer periodo encontramos muchas ideas valiosas, a pesar de su posición idealista, y al mismo tiempo en los trabajos de los años cuarenta descubrimos una serie de posiciones erróneas, así como la influencia de la estética idealista hasta el final de su vida.»¹⁶⁵

V. Kornienko señala que ya desde 1914, cuando Asaf'ev inicia su actividad como crítico musical en la revista *Muzyka*, cae bajo la influencia de Deržanovskij y el modernismo ruso, una mezcla de corrientes filosóficas reaccionarias de Europa occidental. Entre éstas, el empiriocriticismo de E. Mach y R. Avenarius, y el intuicionismo de H. Bergson.

«En lo que respecta a la cuestión de la estética musical, aquí Asaf'ev más o menos cae bajo la influencia del idealismo. Ya en 1915 en su artículo dedicado a A. N. Skrjabin, Asaf'ev expone claramente su concepción idealista de la creación artística. (I. Glebov. «Velikaja žertva» *Muzyka*, No. 220, 1915). A esta época se relaciona la afición de Asaf'ev por el intuitivismo de H. Bergson. La filosofía de Bergson produjo una fuerte impresión en el joven Asaf'ev. Le parecía que "la visión orgánica del mundo" más que nada va con la explicación de la esencia de la música como fenómeno creativo. [...] Él aspiraba a comprender en la música los factores que condicionan la vida, el desarrollo, el movimiento. En este sentido el intuitivismo de Bergson con su fraseología alimentó su utilización en la estética musical. Bergson construye su sistema como si estuviese dirigido en contra del apriorismo y el agnosticismo

¹⁶⁴ *Ídem. Formirovanie i evolucija estetičeskich vsgljadov B. V. Asaf'eva.* op. cit., p. 4.

¹⁶⁵ *Ibidem.*

de Kant, y con grandes pretensiones habla de nuevos caminos de conocimiento del mundo. Él considera que el hombre, con la ayuda del intelecto no puede comprender la esencia de los fenómenos que le rodean, y habla del carácter "cinematográfico" de nuestro conocimiento, cuando al parecer, nuestro conocimiento no es capaz de captar el mismo proceso de desarrollo del mundo que nos rodea, y constata sólo los momentos aislados atrapados de este proceso. Bergson anuncia a la "actividad instintiva en el tiempo" como la esencia máxima que determina todos los procesos que suceden en la realidad. Todo esto le fue necesario a Bergson para desacreditar el conocimiento científico y sustituirlo por su intuitivismo.»¹⁶⁶

Al igual que L. Mazel' (v. *supra*, p. 856), V. Kornienko en su artículo intenta limpiar el turbio pasado idealista de Asaf'ev, pero sin poder deslindarlo de la "reaccionaria" influencia de la teoría del intuicionismo de Bergson.

«Desafortunadamente, Asaf'ev en ese entonces aún no estaba en condiciones de comprender al veneno reaccionario de esta filosofía. Él no sabía que ya en la mitad del siglo xix, Marx y Engels habían elaborado la teoría materialista del conocimiento, que da la llave para desenmascarar los subterfugios idealistas de Bergson. No conocía la obra "Materialismo y empiriocriticismo", en la cual V. I Lenin más adelante desarrolla la teoría del reflejo del mundo objetivo por la conciencia humana. [...] Sobre esta base Asaf'ev construye su diferencia entre lo psicológico y lo emocional en la música, considerando a la música siempre psicológica, pero no siempre emocional. [...] En una correspondencia total con el intuitivismo de Bergson, Asaf'ev concibe su sinfonismo [...] Así, la concepción idealista de Bergson atrajo a Asaf'ev a las puertas de las casi místicas interpretaciones de la creación artística, y obstaculizó la correcta comprensión de la vida y el arte musical circundante.»¹⁶⁷

§

¹⁶⁶ *Ibíd.*, p. 16.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, pp. 16-17. (v. *supra*, pp. 860-61)

La Teoría de la Relatividad

Además de las ideas estéticas y filosóficas que determinaron la teoría musical de Boris Asaf'ev, las teorías gnoseológicas contemporáneas que han surgido de la observación de los fenómenos físicos también influenciaron sobre su teoría estética. B. Asaf'ev analiza desde esta otra perspectiva, el problema de la forma artística a través de la obra del filósofo neo-kantiano Ernst Cassirer.¹⁶⁸ En primer lugar de su obra titulada: *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* (1910), así como su obra sobre la teoría de la relatividad de Albert Einstein, titulada: *Zur Einstein'schen Relativitätstheorie*.¹⁶⁹

En *El valor de la música* (1923), B. Asaf'ev afirmaba que el pensamiento científico y filosófico contemporáneo ha llevado la unidad del mundo a través de la pura funcionalidad, y la analogía de sistemas separados de concepciones del mundo a la presencia de una ley universal de la forma. Ésta ha alcanzado a todos los campos de la investigación sobre el mundo concreto, y se revela en la tendencia hacia el problema de la forma. El hombre se ha negado al conocimiento absoluto de la realidad como existencia predeterminada, en favor de una realidad relacional que en algún límite ideal alcanzará una visión única con plena existencia. Cada instante vivo resulta ser un momento activo y creativo de formación, y desde su punto de vista, no queda ya ningún pensamiento sobre las cosas separadas, del cual haya un contenido o belleza sensible alguna. Entonces, la esfera de la creación artística deja de ser una separación de cosas, como contemplación de objetos en diferentes tipos de clasificación. La valoración de las obras

¹⁶⁸ Ernst Cassirer (1874-1945) Discípulo de la escuela de Marburg. Su tendencia principal es el neocriticismo. De acuerdo con éste, la filosofía debe volver a ser lo que fue para Kant: un análisis de las condiciones de validez de la ciencia, del arte, y de la religión. Cfr. REALE, op. cit., t. III, pp. 393-400.

¹⁶⁹ CASSIRER, E.: *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*. Berlin, 1910 / Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969 (trad. ingl. William C. *Substance and Function*. Chicago-London, The Open Court Publ. 1923/Dover 1953); *Zur Einstein'schen Relativitätstheorie*. Berlin, 1921 (trad. rus. *Teorija otnocitel'nosti Einštejna*. Ptr. „Nauka i škola“ 1922; (trad. ingl. «Einstein's Theory of Relativity» en: *Substance and Function*. op. cit., [Dover, 1953] pp. 351-456) v. *supra*, cap. III, *El valor de la música*, nn. 6-8.

artísticas puede ir sólo en dirección de una búsqueda de leyes de formación en cada fenómeno, en cada caso, o en la unión de complejos de pensamiento artístico para su seguimiento en la unidad sistemática de la forma.

Ernst Cassirer plantea en *Sutanzbegriff und Funktionsbegriff*, el reemplazo de la lógica aristotélica de la sustancia por la lógica de las relaciones. Su objetivo es demostrar la superioridad de esta lógica. La superioridad de las relaciones en la lógica de las cosas sobre nuestra comprensión de los conceptos básicos de la aritmética, la geometría, la física, la química, y en general de todos los conceptos fundamentales de las ciencias naturales.

En *Zur Einstein'schen Relativitäts-theorie*, E. Cassirer afirma que con la teoría de Einstein, los últimos resabios de la "objetividad física" del espacio y el tiempo han sido superados. Para la física, la objetividad física puede aparecer como un punto de partida y de comparación estable y definido. Para las distintas ciencias el llamado "objeto" no es nada en sí mismo, sólo si éste es determinado por algún punto de vista del conocimiento. De acuerdo con los cambios de este punto de vista ideal, existen varias clases o varios sistemas de objetos. Cada ciencia tiene su objeto seleccionado de la masa uniforme de la realidad, determinado por ciertos conceptos formales peculiares a ésta. El objeto de la matemática es diferente al de la física, porque todas las ciencias tienen diferentes cuestiones de conocimiento. En la forma del juicio y en la cuestión particular de los axiomas, es por el cual las ciencias se distinguen unas de otras. Pero si tratamos de obtener una explicación definitiva del concepto de "objetividad física" desde este punto de vista inocente, *naive*, del mundo como la realidad de las cosas, como la realidad de los objetos en la percepción sensorial, la respuesta es negativa. Los objetos de la ciencia son tratados y establecidos en leyes, y se distinguen de la realidad básicamente por la forma.

«Los conceptos tales como masa, fuerza, átomo, la fuerza magnética o eléctrica, incluso los conceptos como presión o temperatura, no son simples cosas-concepto, no son copias de un contenido particular dado en la percepción. Lo que poseemos de ellos obviamente no es la reproducción de cosas simples o sensaciones, sino construcciones teóricas, que intentan

transformar la mera sensación en algo medible, y ésta en “objeto de la física”. La formulación clara del criterio de objetividad física de Planck, de que toda cosa que puede ser medida existe, es completamente satisfactoria desde el punto de vista de la física. Desde el punto de vista de la epistemología, ésta incluye el problema del descubrimiento de las condiciones fundamentales de su mensurabilidad y del desarrollo de éstas en su completa sistematización»¹⁷⁰

La renuncia a lo absoluto de las cosas, — nos dice Cassirer, — no involucra la renuncia a la objetividad del conocimiento. El verdadero elemento objetivo en el conocimiento moderno de la naturaleza, no son las cosas sino sus leyes.

«El cambio de los elementos de la experiencia y los hechos, nos son siempre dados en referencia con algo más, que constituye la posibilidad de la objetividad real del conocimiento, en las leyes que precisamente establecen las relaciones entre estos. La constancia y lo absoluto de los elementos es sacrificado para ganar la permanencia y la necesidad de las leyes.»¹⁷¹

La lógica antigua se funda enteramente en la relación del “sujeto” y el “predicado”. En la relación de los conceptos y propiedades dados a estos. La lógica moderna al contrario, en el curso de su desarrollo se acerca a la doctrina de la forma y la relación. El conocimiento es fundado en las leyes de las formas, que son reducidas a las meras relaciones, pero que incluyen igualmente a todas las diferentes posibilidades de construcción relacional y conexión de elementos de pensamiento.

Audio mentis

En *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, E. Cassirer hace referencia a la filosofía del obispo de Bressanone, Nicolai de Cusa. Con su doctrina de profundidad especulativa, N. de Cusa anticipó la función del átomo no como el absoluto mínimo del ser, sino como un mínimo relativo de la medida, donde coincide lo más grande y lo más pequeño en la unidad de los opuestos en el infinito. En el pensamiento moderno, esta unidad no

¹⁷⁰ CASSIRER, E.: *Zur Einstein'schen Relativitätstheorie*. op. cit., [Dover, 1953] p. 357.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 388.

puede ser pensada en las cosas como tal, sino en la construcción intelectual que elegimos de acuerdo a las peculiaridades del campo a ser estudiado. La teoría de Cusa sobre las relaciones dialógicas entre las "contradicciones", es identificada por el análisis filosófico como el principio alusivo al punto de vista heterónimo referido a la mente. La llave de los conceptos que especifica las operaciones de la mente, es entre las antinomias, en donde el análisis ha reconocido el verdadero lugar del pensamiento.¹⁷²

Su rechazo del principio aristotélico de contradicción, es la clave en la elaboración de su sistema filosófico. La *coincidencia de los contrarios*, es el punto al rededor del cual se organiza la filosofía en *De docta ignorantia*.¹⁷³ Para Cusa los opuestos coinciden, no se contradicen. En lugar de la polaridad de la lógica tradicional, Cusa ofrece una incorporación y reconciliación de las contradicciones. Su estética matemática lo constituyen sus dos maneras de "ver". Para explicar la intensidad de la experiencia visual, Nicolai de Cusa nos habla de la combinación que liga la observación y la intuición. Esta observación hace un espacio para el discurso que siempre pone objetos. Por otra parte, la intuición es concentrada en la distinción de las visiones de la mente (*visus mentis*). Estas dos formas de ver constantemente se interceden. Sus puntos de coincidencia se encuentran en la figura visible en la cual la mirada toma el elemento invisible activo entre la figura. El instrumento para el paso (*transsumptio*) de una "vista" a otra, es el espejo. Esta intuición intelectual ha transformado a todas las cosas en posibles espejos.



«Digo, pues, que si hubiera una línea infinita, sería recta, sería triángulo, sería círculo y también esfera.»¹⁷⁴

Entre las dos formas de *videre*, las matemáticas de Cusa constituyen un espacio de coincidencia, una geometría. La clase de operaciones mentales que

¹⁷² Cfr. CASSIERER, E.: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. 1927. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962. (trad. cast. *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1951)

¹⁷³ CUSA, [Nicolai de]: *De docta ignorantia*. 1440. (trad. cast. *La docta ignorantia*. Barcelona, Orbis, 1985)

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 47.

la define, está en la composición de los lugares visibles: "La imagen de una pirámide..." "el pensamiento de un triángulo...". Pero esta imagen perceptible es ofrecida al "ojo". La mente ve relaciones formales y sus posibles desarrollos. La geometría junta las observaciones o las construcciones ópticas en la evidencia racional. El "ver" de la mente aquí coincide con el "ver" del ojo; es una intuición intelectual con una percepción ocular; es la universalidad de la "forma" con la concreta singularidad de la figura. Quien pueda ver de una manera, pero no de la otra, no es un matemático.

La geometría suple al modelo científico. Al igual que en la pintura, esta es un "construcción" de la mente, un *conceptus*. La geometría de Cusa trató a lo visible como el campo de la visión intelectual y presentó los procedimientos aplicables a la experiencia visual. Esta geometría es un modelo, es una ciencia del "ver". Esta ciencia es en sí misma una estética. Una estética que se dirige no a ver lo visible, sino a ver lo invisible en lo visible.¹⁷⁵

Quinientos años separan a la estética de N. de Cusa de la estética de B. Asaf'ev. Una en el campo de lo visual, la otra en el campo de la audición. Pero ambas concepciones en esencia se asemejan. Una en la visión de lo invisible (*visus mentis*), la otra en la audición de lo inaudible (*audio mentis*), unidas bajo una sola intuición mental.

De las ideas expuestas por E. Cassierer sobre las teorías gnoseológicas de la ciencia contemporánea, y que influyeron en la teoría de B. Asaf'ev sobre el problema de la forma artística, se resumen fundamentalmente en dos puntos.

1. El reemplazo de la lógica de la sustancia por la lógica de las relaciones. La renuncia a lo absoluto de las cosas por sus relaciones, por la forma y sus diferentes posibilidades de construcción relacional de conexión de elementos del pensamiento. Para la música esto significa que la forma se constituye en un sistema relacional. Ningún sonido por sí solo tiene significado alguno. Sólo en la relación con el todo, en su función con los demás sonidos en la

¹⁷⁵ Cfr. CERTEAU, M. De: «The Gaze Nicholas of Cusa» *Diacritics*, Vol. 17, Nº 3. (Autumm, 1987) pp. 6, 8-10; MCDERMOTT, P.: «Nicholas of Cusa: Continuity and Conciliation at the Council of Basel» *Church History*, Vol. 67, Nº 2. (Jun., 1998) p. 256.

sucesión y la simultaneidad, el sonido cobra sentido.

2. El principio de coincidencia de los contrarios. La reincorporación de las contradicciones en la percepción de la forma. En la audición, la intuición se concentra entre las distintas audiciones de la mente y la real, entre la memoria y la percepción musical actual que constantemente se interceden. La mente escucha así las relaciones sonoras y sus posibles desarrollos. Es una estética que se dirige a escuchar lo inaudible en lo audible. Es el proceso creativo de la intuición, un *audio mentis* que intuye lo antes no oído.

Lo Visual

Como hemos dicho al inicio de este capítulo, el pensamiento de Boris Asaf'ev se desarrolla esencialmente sobre la base de una contraposición dialéctica, que hemos caracterizado en cuatro contraposiciones básicas de ideas. A continuación analizaremos la cuarta y última contraposición que hemos definido por el principio sensible de: la visión \neq el oído.

En la obra de Boris Asaf'ev constantemente se observa la contraposición del concepto de la entonación al concepto de la arquitectónica visual. En su ensayo *El Valor de la Música* (1923), Boris Asaf'ev plantea el problema del desarrollo de la forma en las artes plásticas en relación con la música, que cada vez más ha llamado la atención entre los investigadores del arte representativo. Entre estos, Boris Asaf'ev cita en su artículo la obra de Adolf Hildebrand, Aloïs Riegl, y Wilhelm Worringer, representantes de la estética alemana de la primera mitad de siglo XX. El interés de B. Asaf'ev por estas investigaciones se revela en el paralelismo que surge del proceso evolutivo entre el arte representativo plástico y el musical.

En las obras de estos teóricos alemanes surge de su estética, como el estudio de lo bello que se distingue de la filosofía del arte, una nueva ciencia general del arte representativo llamada *Kunstwissenschaft*. Esta tendencia de la estética filosófica alemana, y siguiendo a la estética de I. Kant, abandona el campo metafísico para adentrarse al ámbito experimental y psicológico.

Algunos autores de esta tendencia como Max Dessoir, Emil Utitz y Wilhelm Worringer, afirman que los problemas de la creación artística y de la obra de arte pueden separarse por completo de la estética, y constituir una ciencia especial, la ciencia general del arte llamada *Allgemeine Kunstwissenschaft*.¹⁷⁶

El escultor Adolf Hildebrand fue uno de los promotores, junto con otros artistas, de la teoría de la “visibilidad pura”. Las condiciones *a priori* de la sensibilidad imponen a cada arte un límite y una coherencia propia. El ojo del artista no ve de manera distinta que el ojo de cualquier otra persona. En el artista, su función visual sólo se desarrolla y se especializa en un conocimiento de la realidad de una naturaleza particular, y en un sentido exclusivamente visual. La síntesis artística tiene su valor en el conocimiento. Partiendo de estas premisas, en la historia de las artes plásticas no deben considerarse sólo las obras de los artistas como la expresión de una época, sino la historia del conocimiento de lo real bajo el aspecto de la visibilidad, que constituye la verdadera naturaleza de la actividad artística. Esta teoría de la visibilidad ha afirmado la necesidad de fundar el juicio sobre la obra de arte en elementos formales, en valores efectivos de estilo. A. Hildebrand toma estas ideas de la obra de Conrad Fiedler, *Schriften über Kunst*, para profundizar en el problema de la forma artística. En su teoría expuesta en *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), Hildebrand afirma que la forma artística debe ser entendida no como una reproducción inerte de los aspectos naturales, sino como una expresión de su esencial ley estructural.

«El material adquirido a través de un estudio directo de la naturaleza es transformado en una unidad artística por el proceso arquitectónico. Cuando hablamos del aspecto imitativo del arte, nos referimos a un material que todavía no ha sido desarrollado en este concepto [...] Al revisar la producción artística de épocas pasadas, encontramos que la estructura arquitectónica de una obra de arte sobresale dondequiera como el factor preeminente, en tanto

¹⁷⁶ Cfr. DESSOIRE, M.: «Art History and Systematic Theories of Art» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, Nº 4. (Summer, 1961) pp. 463-469; Ídem. *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Berlin, 1906.

que una mera imitación es algo que se ha desarrollado sólo gradualmente.»¹⁷⁷

A. Hildebrand es el primer teórico de arte que reconoció la naturaleza puramente visual del espacio pictórico. Al proceso de la representación pictórica desde el punto de vista de la creación de espacio, le dio el nombre de proceso “arquitectónico”, que es la construcción sistemática de formas que deben presentar y articular dicho espacio. Para Hildebrand la obras de arte son una construcción de espacio para un solo sentido, la vista. Este espacio virtual lo llamó “espacio de percepción”, es decir, visual. Toda obra es visual, y todo lo visual sirve a propósitos arquitectónicos.¹⁷⁸

Alois Riegl fue uno de los estéticos más notables de la Escuela de Viena. Esta escuela, en base a un método rigurosamente histórico, distingue de la historia del arte al subjetivismo que acentúa el sentimiento, para apoyarse sobre una base científica, y convertir así a la ciencia del arte en una disciplina autónoma de la estética. La posición de la Escuela de Viena en la *Kunstwissenschaft* era similar a la lógica del “círculo de Viena” en el campo de la filosofía. Sin embargo, la teoría de Riegl se funda en el principio de la actividad artística autónoma, y en la naturaleza espiritual. Este principio se desarrolla en el tiempo por la transformación de los caracteres más íntimos y esenciales de la obra de arte. En virtud de su concepto de la voluntad artística, la obra de arte deja de ser el producto mecánico de exigencias técnicas, prácticas y funcionales. Así, el concepto de “decadencia” ya no tiene sentido, pues la historia del arte es una evolución de elementos puramente formales, ya que la “voluntad artística” de una época se manifiesta de modo equivalente en todas las artes. En su obra, *Spätromische Kunstindustrie*,¹⁷⁹ Alois Riegl trata el problema sobre las relaciones entre el arte y las corrientes

¹⁷⁷ HILDEBRAND, A.: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. 1893 (trad. ingl. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. New York, E. Stechert, 1932) pp. 11-12.

¹⁷⁸ Cfr. LANGER, S.: *Feeling and Form*. New York, Ch. Scribner's Sons, 1953 (trad. cast. *Sentimiento y Forma*. México, UNAM, 1967, pp. 72-73); AGARWAL, B.: «Langer, Hildebrand, and Space in Art» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, No 4. (Summer, 1973) pp. 513-516; BAYER, R.: *Histoire de l'Esthétique*. París, A. Colin, 1961 (trad. cast. J. Reuter. *Historia de la Estética*. México, FCE, 1998) pp. 423-424.

¹⁷⁹ RIEGL, A.: *Spätromische Kunstindustrie*. Wien, 1901 (trad. cast. *El arte industrial tardorromano*. Madrid, Visor, 1992)

religiosas, filosóficas y sociales contemporáneas.¹⁸⁰

Por otra parte, la concepción estética de Wilhelm Worringer también se basa en la distinción de los campos de la estética como la ciencia de lo bello, y el de la ciencia del arte. Esta separación le parece indispensable para un estudio científico del arte. Según la tradición aristotélica, — afirma Worringer, — que no ve en el arte más que lo bello, la ciencia del arte debe de estudiar, a diferencia de la estética, todas las manifestaciones artísticas. En 1908 Worringer publica su tesis doctoral de la Universidad de Munich, *Abstraktion und Einfühlung*,¹⁸¹ dedicada al estudio de la estética de las obras de arte figurativas. En esta tesis se afirma que las leyes específicas del arte no tiene nada que ver con la estética de lo bello natural. Por ejemplo, en el análisis de la obra de arte, no se trata de analizar las condiciones en que aparece el bello objeto representado, sino en el estudio de las condiciones en que la representación de este objeto se convierte en una obra de arte.

«La estética moderna, que ha dado el paso decisivo desde el objetivismo estético al subjetivismo estético, lo que quiere decir que no parte ya en sus investigaciones de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del sujeto que lo contempla, culmina en una teoría que con un nombre general y vago puede designarse como teoría de la *Einfühlung* (proyección sentimental), y a la que Theodor Lipps dió una formulación clara y comprensiva.»¹⁸²

Theodor Lipps desarrolla su teoría de la *Einfühlung* en su obra *Psychologie des Schönen und der Kunst*.¹⁸³ Según esta teoría, el valor estético y la experiencia estética implican la transferencia de los sentimientos del sujeto al objeto. Es en cierto modo una fusión del hombre con el universo.

«La primera materia y ocasión para la reconstrucción de la personalidad ajena nos la ofrecen las manifestaciones vitales, lo que se oye y se ve, los sonidos y los gestos o actitudes, en una palabra, los movimientos expresivos. Puesto que

¹⁸⁰ Cfr. BAYER, op. cit., p. 421.

¹⁸¹ WORRINGER, W.: *Abstraktion und Einfühlung*. Munich, Piper & Co. Verlag, 1908 (trad. cast. Frenk, M. *Abstracción y naturaleza*. México, FCE, 1953)

¹⁸² *Ibid.*, p. 18.

¹⁸³ LIPPS, T.: *Psychologie des Schönen und der Kunst*. 1903 (trad. cast. Eduardo Ovejero *Los fundamentos de la estética*. Madrid, Daniel Jorro, 1923)

aquí se trata de la belleza de las formas visibles del exterior humano, tenemos que considerar estos movimientos expresivos en primer término. Y, sobre todo, he de hacer mención brevemente, pero en primera línea, de los sonidos, especialmente de aquellos en los cuales se anuncia, de una manera la más inmediata y originaria, algo interior. Me refiero a los sonidos que expresan afectos. Nosotros expresamos inmediatamente, por medio de sonidos, afectos, movimientos del ánimo, formas de excitación interior, el espanto, la alegría, el asombro. Y no hacemos esto porque lo hayamos aprendido, sino originariamente, por medio de un instinto nativo. Y cuando yo oigo un sonido, semejante a éstos, en los cuales expreso o doy salida a mis afecciones, encuentro y reconozco este mismo afecto, no unido a dicho sonido, sino inmediatamente a él. Este "hallar" parece al principio un mero e inmediato representarse conjuntamente. De hecho es algo más. No sólo percibo la representación, que sirve de fundamento al sonido afectivo, sino que yo la vivo. Yo le comparto íntimamente, con tanta más regularidad y plenitud, cuanto más atento a él estoy en mi interior. Me siento inclinado a alegrarme con la alegría de otro, y, por consiguiente, a coincidir con ella interiormente. Y esto lo hago de hecho, si no hay nada que me impida entregarme a lo que oigo. Este proceso, este deleitarme con el sonido escuchado, le expresaremos con el concepto, que hemos de encontrar a menudo en el resto de la obra y que ha de ser el concepto fundamental de nuestras consideraciones, a saber: el concepto de "proyección sentimental" (Einfühlung).»¹⁸⁴

Theodor Lipps afirma que en cierto modo todos nuestros movimientos son movimientos de expresión, aun los sonidos del lenguaje son signos de expresión de los afectos. Los movimientos son movimientos de expresión, como los ademanes en los que se encuentra algo característico que indica el estado interior. Los movimientos en los distintos modos de hablar, etc.

«Y en consecuencia, tales movimientos, con otros que no tienen el carácter específico de movimiento de expresión, me dan la clave de ciertos estados interiores y me hacen convivir con ellos.»¹⁸⁵

La humanización es para Th. Lipps no sólo una proyección sentimental, es

¹⁸⁴ *Ibíd.*, pp. 103-104.

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 105.

también la proyección de una individualidad. De esta individualidad nacen los actos particulares que constituyen las acciones y las pasiones.

«Esta individualidad la veo en cada una de estas acciones o de estas pasiones. Con ella veo también éste o aquel carácter; orgullo, ligereza, dignidad, juego de gestos, en una palabra, el equivalente de todos los caracteres humanos posibles y de todas las formas generales de conducta humana, afirmadas y sentidas.»¹⁸⁶

En cuanto a la belleza, Theodor Lipps afirma que lo bello penetra en nosotros principalmente por la vista y el oído. Esto se explica por dos razones.

«En primer lugar, el contenido de estos sentidos superiores consiste en imágenes más ricas, que, por consiguiente, pueden ser portadoras de un contenido anímico más o menos rico. [...] las sensaciones del olfato, del gusto, de calor y frío no se organizan en imágenes espaciales, ni en series temporales de conjuntos que se puedan comparar al lenguaje humano o a la obra de arte musical.»¹⁸⁷

Lo bello es para Th. Lipps una simpatía simbólica. Un psiquismo que explica cada forma del mundo y le da una belleza como si fuera su doble o su sombra. La actividad simbólica constituye la esencia de la teoría; es la intensificación de nuestro "Yo" y el gozo que acompaña a toda acción. Es la intensificación del sujeto en el objeto.¹⁸⁸

Pero Worringer aclara que la idea fundamental de su tesis en *Abstraktion und Einfühlung*, es mostrar que existen amplios terrenos de la historia del arte a los que no es aplicable la estética moderna basada únicamente en el concepto de *Einfühlung*. Esta estética se basa en un sólo punto de la sensibilidad artística del hombre. Para integrar un sistema estético comprensivo, es necesario también considerar a una estética que parta del afán de abstracción. Mientras en la estética de *Einfühlung* se tiene como supuesto de la vivencia estética a la satisfacción en la belleza de lo orgánico, en la abstracción se halla la belleza de lo inorgánico, de lo que no tiene vida, de lo cristalino. En otras

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 202.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 205.

¹⁸⁸ Cfr. BAYER. op. cit., p. 414; LANGER. op. cit., p. 65.

palabras, en la sujeción a las leyes y necesidades abstractas.¹⁸⁹

En *El proceso de formación de la materia sonora* (1923), Boris Asaf'ev afirmaba que a partir de la identificación que se hace entre la arquitectura y la música, era necesario reducir esta comparación demasiado genérica, y llevarla a una analogía aún más definida. El punto de convergencia entre ambas artes, es para Asaf'ev el gótico. En este punto de comparación es necesario tomar en cuenta que el ideal de la forma en la arquitectura gótica se dirige a lo imposible, a la superación de las leyes de la estática, mientras que la música, siendo en su esencia dinámica, "imita" lo fundamental de las formas artísticas espaciales, que es precisamente la sujeción a la ley de abstracción. Así, B. Asaf'ev concibe el momento de convergencia entre la arquitectura de piedra y la arquitectura sonora en el gótico temprano, cuando la arquitectura fue movida de los fundamentos formales y psicológicos sobre los cuales se basó por miles de años. Hacia el siglo XI, en el momento del florecimiento medieval, se descubre un cambio volitivo en el arte que llevó al gran estilo gótico. En su análisis comparativo de la evolución entre el arte plástico y el musical, el mismo Boris Asaf'ev remite a los trabajos de investigación sobre el gótico de W. Worringer y A. Riegl anteriormente citados, además de *Formprobleme der Gotik* de Worringer, como uno de los mejores estudios sobre la complejidad de los impulsos psicológicos, que realizaron este cambio al Gótico en la Edad Media, y que en particular se esclarecen en la obra de Aloïs Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*.¹⁹⁰

En *Abstraktion und Einfühlung*, W. Worringer traza la larga trayectoria del arte abstracto que conduce desde los comienzos del arte de la ornamentación lineal, hasta la opulenta exuberancia del arte gótico tardío. Worringer afirma

¹⁸⁹ Cfr. HOLDHEIM, W.: «Wilhelm Worringer and the Polarity of Understanding» *boundary 2*, Vol. 8, Nº 1, *The Problems of Reading in Contemporary American Criticism: A Symposium*. (Autumn, 1979), pp. 339-358; GLUCK, M.: «Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy» *New German Critique*, Nº 80, Special Issue on the Holocaust. (Spring- Summer, 2000), pp. 149-169.

¹⁹⁰ WORRINGER, W.: *Formprobleme der Gotik*, (trad. cast. García Morente. *El espíritu del arte gótico*. Madrid, Revista de Occidente, 1924; Buenos Aires, 1947); RIEGL, A.: *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Wien, Anton Schroll, 1912.

que el gusto griego por lo orgánico dominó muy pronto la tendencia hacia la abstracción, que, como en todos los pueblos, fue rectora del incipiente ejercicio artístico. En su análisis, Worringer define al arte de la ornamentación griega como una conciliación extraordinariamente venturosa entre la tendencia abstracta y la naturalista. Esta conciliación se realiza a través de la evolución psíquica del arte de la ornamentación que inicia con el estilo geométrico, el adorno lineal geométrico que es común al arte de casi todos los pueblos. La interpretación del arte por Worringer parece ser estrictamente estético-formal, es decir, como una creación que apela a nuestros sentimientos estéticos elementales. El impulso artístico sólo es aquello que brotando de las necesidades psíquicas, satisface necesidades psíquicas. Por este motivo Worringer no considera los productos prehistóricos de Europa y Egipto (de la Dordoña; la Madeleine; de Thüngen, etc.) propiamente como obras de arte. El estilo geométrico es pues para Worringer, el primer estilo artístico. Los principios del afán estético del hombre primitivo tienden hacia lo lineal-inorgánico, hacia lo ornamental-abstracto. Este afán hacia la abstracción lineal-inorgánica de los pueblos, se relaciona con el estado anímico y no con las posibilidades técnicas y métodos determinados. La aparición del ornamento vegetal en la línea evolutiva, no se debe a una tendencia imitativa de tipo naturalista, sino a la observación de la simetría. En la simetrización y estilización del ornamento vegetal griego casi no hay una significación objetiva.



Un ejemplo de esto está en los más antiguos motivos del ἄκανθος (acanto),¹⁹¹ que carecen de las características esenciales de esta planta, y su designación debe datar de tiempos muy posteriores, cuando el ornamento se fue acercando en su evolución al aspecto del acanto mismo.

¹⁹¹ Acanto. Del lat. *acanthus*, y este del gr. ἄκανθος. Planta de la familia de las acantáceas, perenne, herbácea, con hojas anuales, largas, rizadas y espinosas. Como ornato, este es hecho a imitación de las hojas de esta planta, característico del capitel del orden corintio. Cfr. *Diccionario de la Lengua Española*, op. cit.

«Lo mismo que el estilo geométrico reproduce la ley constitutiva de la materia inanimada, pero no a la materia misma en su aspecto exterior, el ornamento vegetal no reproduce originalmente la planta misma, sino la ley a que está sujeta su formación exterior. Así es que ambos estilos ornamentales carecen propiamente de modelo natural, aunque sus elementos se encuentran dentro de la naturaleza.»¹⁹²

No es la imitación de la naturaleza, sino la abstracción de las formas y proporciones, las que determinan el arte ornamental. La imitación es la sujeción a la ley orgánica que se manifiesta en la evidente configuración de las plantas. La abstracción es la sujeción a la ley inorgánica cristalina. Pero todos los elementos de la formación orgánica como son la regularidad, la disposición en torno a un centro, la compensación entre fuerzas centrífugas y centrípetas, el equilibrio entre los factores, la proporcionalidad de las relaciones, etc., etc., llegan a constituir el contenido y el valor de la obra de arte ornamental. Este proceso consiste en que un ornamento puro, es decir, abstracto, se acerca posteriormente a la naturaleza, y no al contrario, como estilización de un objeto natural. Lo primero no es el modelo natural sino la ley abstraída de éste. Lo que provoca la experiencia estética, es la proyección de la estructura orgánica en la abstracción, y no la coincidencia con el modelo natural. Ambos estilos, tanto la ornamentación lineal como la vegetal, constituyen una abstracción. El punto de partida del proceso artístico es la abstracción lineal, que sin carecer de cierta relación con el modelo natural, no tiene relación con la imitación o estilización de la naturaleza. Todo el proceso se desarrolla dentro de los límites de la abstracción, que es el único ámbito, — según Worringer, — donde podía ejercer sus capacidades artísticas, tanto el hombre primitivo como el de la antigüedad. Los productos de la regularidad geométrica son objeto de deleite, porque aprehenderlos como un todo en alguna medida corresponde a nuestra naturaleza. Esto se halla vinculado con el afán de abstracción, pero la regularidad misma ya constituye una transición al campo de la proyección sentimental. La regularidad es la

¹⁹² WORRINGER, W.: *Abstraktion und Einfühlung*. op. cit., p. 68.

contribución del sujeto. Pero esto no significa que toda regularidad del trazado apele al afán de proyección sentimental, o surja de éste. No obstante también es posible que esté latente desde un principio en el estilo geométrico, y sólo la evolución lo hace consciente. Este lento proceso en que se hacen conscientes las posibilidades de proyección sentimental se manifiestan a través de líneas de expresión. La sujeción a la ley de abstracción es a priori inexpressiva, mientras que en la regularidad existe una expresión. El estilo geométrico alcanza en su madurez un equilibrio entre los elementos de abstracción y proyección sentimental.

Ornamentos como el Μαίανδρος (meandro) ¹⁹³ y el tipo griego de la espiral, marcan el apogeo de este proceso. La evolución del ornamento vegetal en el arte griego, se halla fuera de la voluntad artística geométrica de los egipcios.



Entre el ornamento vegetal micénico y la ornamentación griega clásica se encuentra el estilo geométrico del Dipylon.¹⁹⁴ Éste es un estilo geométrico que muestra una madurez y un refinamiento que lo distinguen claramente del estilo geométrico general. Sus formas carecen de todo elemento que pueda reducirse a la imitación de objetos naturales. Con las figuras animales disueltas en el esquema lineal, y rechazando todo acercamiento a lo orgánico en una clara intensidad estilística que es enfocada hacia la abstracción, el estilo despliega un máximo de riqueza decorativa.

El fenómeno que sigue al Dipylon, es la ornamentación clásica. La conciliación entre el estilo micénico y el Dipylon, produjo el arte ornamental

¹⁹³ Meandro. Del lat. *Maeander*, *-dri*, y este del gr. Μαίανδρος, río de Asia Menor de curso muy sinuoso. El término se usa para designar cada una de las curvas que describe el curso de un río. En la arquitectura es un adorno de líneas sinuosas y repetidas. Cfr. *Diccionario de la Lengua Española*. op. cit.

¹⁹⁴ El estilo geométrico Dipylon alcanzó su cúspide en los colosales jarrones erigidos como monumentos en las tumbas. Este propósito fue definitivamente determinado por las excavaciones llevadas a cabo en Atenas en 1891 por Staïs y publicadas por Brueckner y Pernice en *Ath. Mitt.* en 1893, pp. 73 ff. Cfr. RICHTER, G.: «Two Colossal Athenian Geometric or "Dipylon" Vases in the Metropolitan Museum of Art» *American Journal of Archeology*, Vo. 19, № 4. (Oct. — Dec., 1915) p. 385. [Lámina xx]

clásico griego. De acuerdo a esta teoría sobre el proceso evolutivo del arte de la ornamentación, que va desde el principio puramente geométrico hasta el gótico, en el ámbito del arte griego este carácter se va perdiendo paulatinamente y acaba en el pámpano¹⁹⁵ ondulado. Ornamento movido y lleno de vida que se desarrolla eurítmicamente, y es creado libremente por la fantasía del espíritu del arte griego. Además del pámpano se puede considerar como creación exclusiva griega el acanto, ya citado, que aparece en la segunda mitad del siglo v. Éste no es una reproducción inmediata del modelo natural de la planta, sino un proceso evolutivo puramente artístico.

En la arquitectura, la transición de lo inorgánico a lo orgánico, de lo abstracto a la proyección sentimental naturalista, se ve en la comparación entre el templo dórico y jónico. El dórico es producto de la voluntad de abstracción, sujeto a la ley inexpresiva puramente geométrica y estructural de la materia, de carácter pesado. El templo jónico se halla en la transición hacia lo orgánico, que gracias a los capiteles y esculturas, guarda una relación más íntima con el hombre. Las leyes de su estructura siguen siendo las de la materia, pero su expresión y armonía es la sujeción a la ley orgánica.

La historia de la evolución del arte plástico, es la búsqueda de medios y recursos para representar y perpetuar la abstracción dentro de los límites de la materia. Esta ley fundamental de la plástica no ha cambiado desde las primeras estatuas arcaicas hasta el arte de Miguel Ángel, en el que dentro de un ámbito cúbico cerrado existe un máximo de movimiento. Pero la estatua arcaica tenía una forma geométrica, que se puede reducir a algunos tipos muy sencillos. Estos fueron los elementos fundamentales del desarrollo de las primeras estatuas griegas. Los primeros símbolos de la divinidad fueron pues abstracciones puras, sin ninguna conexión con la vida. Las formas geométricas se distancian del mundo animal y vegetal, que encauza al crecimiento y a la vida, es decir, a la temporalidad. Lo geométrico representa lo infinito, lo eterno y lo divino. La representación de los seres orgánicos

¹⁹⁵ Pámpano. Del lat. *pampñinus*. Sarmiento verde, tierno y delgado, o pimpollo de la vid. Cfr. *Diccionario de la Lengua Española*. op. cit.

vivos se oponen a la perpetuación abstracta de la existencia en el cuerpo cristalino, ya que interpretar como forma fija a los organismos móviles parece totalmente imposible. No se trata de imitar la realidad, de representar a los seres vivos en sus actividades y movimientos, en su interrelación con la naturaleza, sino por el contrario, de una transposición poética a lo inmóvil, lo rígido, a lo frío e impenetrable, a lo abstracto en una re-creación dentro de una naturaleza distinta que es la inorgánica.¹⁹⁶

W. Worringer afirma que, recurrir a las leyes de lo inorgánico para elevar lo orgánico hacia una esfera atemporal, es un principio de todo arte y especialmente el de la plástica. Esta compenetración de lo orgánico con lo inorgánico se efectúa ajustando las formas a una ley tectónica que suprime el movimiento y la vida. Los griegos abandonaron pronto esa imposición violenta de formas cúbicas, tratando de superar la sujeción a la ley abstracta mediante la ley orgánica; la forma muerta, geométrica, mediante el ritmo de lo orgánico. En la arquitectura, la pirámide egipcia expresa en su forma más pura la traducción de lo cúbico a la forma abstracta. Debido a la voluntad de abstracción en su función, la pirámide renuncia a su tridimensionalidad para manifestar aún más este afán de abstracción. Es la exigencia de transformar la impresión de lo cúbico (de tres dimensiones) a una superficie, es decir, estructurar la obra plástica de tal manera que brinde la ilusión de una representación plana, aún más irreal, divina, y fuera del tiempo, que una realidad tridimensional. Aloïs Riegl en su obra *Spätromische Kunstindustrie* así lo describe:

«Se puede decir que el ideal arquitectónico de los antiguos egipcios alcanzó su expresión más pura en el tipo de sepultura de la pirámide. Sea cual sea la cara ante la que se coloque el observador, su vista sólo percibirá siempre el plano homogéneo del triángulo isósceles, cuyas nítidas aristas en ningún modo hacen pensar en la prolongación de la profundidad que hay detrás de ellas. Frente a esta delimitación, deliberada y expresamente acentuada, de la

¹⁹⁶ Cfr. SCHMARSOW, A.: *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*. Leipzig und Berlin, Teubner, 1905, cap. xvi.

manifestación material externa de las dimensiones del plano, la verdadera tarea utilitaria — la creación del espacio — queda ahí totalmente relegada.»¹⁹⁷

La pirámide es la realización más pura de todas las tendencias abstractas, ya que todas las exigencias de un extremo afán de abstracción se hallan satisfechas en ésta.

El arte bizantino aparece como el heredero universal del arte de la antigüedad y del arte antiguo cristiano. El cristianismo es espiritualmente de procedencia oriental-semítica y su voluntad artística expresa los rasgos abstractos que regían al Oriente semítico. El arte bizantino recoge con el conjunto de la evolución helenística también los elementos del arte antiguo cristiano, y elabora una síntesis entre la tradición helénico-orgánica y la influencia abstracta oriental. En la época del surgimiento del islamismo y la iconoclasia, la concepción del arte cristiano se acerca notablemente a la judía, que consideraba la emulación de la naturaleza orgánica como ilícita y opuesta a la armonía. En el arte bizantino vuelve a imperar una tendencia puramente abstracta, que ve en lo orgánico un debilitamiento del valor de eternidad, evitando intencional y conscientemente la tridimensionalidad y buscando su salvación en el plano. La tendencia espiritual trascendental de crear un más allá, es un afán de salvación del hombre de la relatividad de la existencia humana, y de la relatividad del mundo de las apariencias. El afán de abstracción fue el ansia de crear puntos de reposos en medio de la fuga de los fenómenos y lo relativo. La representación trascendental de la esfera religiosa y el afán de abstracción en el arte son manifestaciones de una misma actitud anímica frente al cosmos. Esta actitud anímica impidió la evolución del arte en el sentido orgánico-naturalista del racionalismo griego. En el arte bizantino las tendencias trascendentales dominan nuevamente, y reaparece en la época tardía el espíritu inequívocamente abstracto, de retorno al plano, supresión de lo orgánico, y la composición cristalino-geométrica del arte egipcio-oriental. El arte griego aparece entonces como una interrupción relativamente breve de un estado permanente.

¹⁹⁷ RIEGL, A.: *Spättrömische Kunstindustrie*. op. cit., p. 40.

En el estilo arquitectónico románico, la tradición clásico-helénica de voluntad orgánica se conserva como un andamiaje externo, y en su constitución interna aparece ya como una creación nórdica. Su actitud general es abstracta y rechaza todo afán de proyección sentimental. Pero en su estructura contiene ya las tendencias hacia lo viviente, y al despojarse de las convenciones helénicas, crea un nuevo sistema adecuado a su propia voluntad artística. Así surge el estilo gótico, que poco a poco conquista todo el norte de Europa. El gótico es la apoteosis de la voluntad artística de intensa expresividad sobre una base inorgánica. En la catedral gótica la materia vive bajo las leyes mecánicas, pero estas leyes han cobrado vida, es decir, expresión. El hombre aplica su facultad de proyección sentimental a valores mecánicos, que se han convertido en un movimiento de fuerzas, y no una abstracción muerta.

«Y sólo en este violento movimiento de fuerzas, cuya intensidad expresiva supera toda movilidad orgánica, el hombre nórdico sabe satisfacer su necesidad de expresión, intensificada hasta lo patético por su interna inarmonía. Lo arrastra la música sinfónica de fuerzas mecánicas, que, brotando de todas partes, asciende hacia los ciclos en un poderoso crescendo, y en medio de un vértigo de felicidad se siente impetuosamente arrebatado hacia arriba, encumbrado a una altura infinita, muy por encima de sí mismo. ¡Que lejos se halla este hombre del armonioso griego, que deriva toda su dicha de una sumersión en la paz equilibrada, ajena a todo éxtasis, de la suave movilidad orgánica.»¹⁹⁸

Gottfried Semper llamó al estilo gótico la “escolástica de piedra”,¹⁹⁹ al ser la escolástica la expresión abstracto-esquemática de una viviente religiosidad, así como el gótico es las apoteosis expresivas de las leyes mecánico constructivas. En la catedral gótica se expresa la relación de fuerzas puramente mecánicas intensamente dinámica. No es la dinámica del organismo, sino la de un mecanismo. No existe la armonía orgánica ni un

¹⁹⁸ WORRINGER, W.: *Abstraktion und Einfühlung*. op. cit., pp. 116-117.

¹⁹⁹ Cfr. SEMPER, G.: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik (1860-1863)*. Mittenwald, 1977.

sentimiento de devoción hacia el mundo terrenal, sino una aspiración perpetua y sublime hacia un éxtasis desmesurado. En el arte gótico culmina la larga trayectoria que conduce desde los comienzos de la ornamentación lineal, a la opulenta exuberancia del gótico tardío. Con el gótico parece el último de los estilos abstractos, y comienza la gran naturalidad con el Renacimiento.

La teoría del arte de W. Worringer, parte del supuesto de que la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo, pero sin nexo con ésta. Lo bello natural no es considerado la condición de la obra de arte, sino las leyes específicas que parten del comportamiento del sujeto, es decir, de la sensibilidad artística del hombre. Estas leyes fundamentalmente se basan en dos teorías: en primer lugar la del afán de proyección sentimental del artista, teoría que parte desde el romanticismo panteísta y que más tarde será determinada en la estética de Theodor Lipps como la *Einfühlung*, en la que el valor estético y la experiencia estética implican la transferencia de los sentimientos del sujeto al objeto, y la teoría que propone Worringer-Riegl, basada en el afán de abstracción. Mientras el afán de proyección sentimental (*Einfühlung*) encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico, en el goce estético de sí mismo en algo objetivado, en la proyección del sujeto en el objeto, el afán de abstracción halla la belleza en lo inorgánico, en lo cristalino, en la negación de la vida, en la necesidad de abstracción. Fue Aloïs Riegl quien introdujo en el método de análisis de la historia del arte, el concepto de “voluntad artística” (*Kunstwollen*). Esta voluntad artística es aquella exigencia interior independiente de los objetos y de los medios de creación, que se manifiesta como voluntad en la forma. Según Riegl, es el momento primario de toda creación artística. Toda obra de arte no es sino la objetivación de la voluntad artística absoluta que existe *a priori*. Esta teoría considera la historia evolutiva del arte como la historia de la voluntad. Lo decisivo y primario es la voluntad artística, y lo utilitario, la materia prima y la técnica son tan sólo

los factores que modifican a ésta.²⁰⁰

«Frente a esta concepción mecanicista de la esencia de la obra de arte he mantenido en mis *Stilfragen** una concepción teleológica — siendo, según creo, el primero en ello —, descubriendo en la obra de arte el resultado de una voluntad artística (*Kunstwollen*) determinada y consciente de su objetivo, que se impone en pugna con el objetivo utilitario, la materia y la técnica. [...] Con la voluntad del arte se introducía en la evolución un factor motriz, con el cual en un principio no supieron qué hacer los investigadores presos de las concepciones existentes hasta el momento.»²⁰¹

Pero esta voluntad artística puede ser, tanto el afán de la imitación de la naturaleza, el instinto de imitación humana que, — según Worringer, — no tiene nada que ver con el arte, y el afán a la abstracción. El impulso de imitación ha imperado en todos los tiempos, y su historia es la de la habilidad manual que carece de importancia estética. El verdadero arte ha satisfecho en todos los tiempos una profunda necesidad psíquica, y no únicamente el puro instinto de imitación y reproducción del modelo natural. El arte surge de necesidades psíquicas para satisfacer estas mismas necesidades psíquicas. La voluntad artística absoluta es pues, la norma para valorar las necesidades psíquicas satisfechas en la obra de arte. Mientras el afán de proyección sentimental, el *Einfühlung*, está condicionado por una comunicación panteísta entre el hombre y los fenómenos del mundo inmanente, el afán de abstracción es consecuencia de una inquietud interior del hombre ante los fenómenos, ante lo trascendental de toda representación, fuera del tiempo y el espacio. Una actitud de agorafobia espiritual. Un temor al mundo, que según Worringer, es la raíz de la creación artística, así como del mito mismo. Sólo la evolución racionalista de la humanidad reprimió la angustia instintiva, originada por la situación indefensa del hombre en

²⁰⁰ Cfr. OLIN, M.: «Self-Representation: Resemblance and Convention in Two Nineteenth-Century Theories of Architecture and the Decorative Arts» *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 Bd., H. 3. (1986) pp. 386-397.

²⁰¹ RIEGL, A.: *Spätromische Kunstindustrie*. op. cit., p. 20. *Riegl se refiere a su obra: *Stilfragen. Grunlegung zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin, Verlag von Georg Siemens, 1893 (trad. cast. Saller, F. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980).

medio del Universo. La agorafobia espiritual de los pueblos de la antigüedad se basaba en el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior, y en una necesidad de seguridad y quietud. Dicha necesidad se buscaba en el arte, desprendiendo a cada objeto individual perteneciente al mundo exterior en su condición arbitraria y cambiante, en su infinita mutación, para volverlo necesario e inmutable y así aproximarlos a su valor absoluto, eternizarlos y acercarlos a las formas abstractas, encontrando de esta manera un punto de reposo en el transcurrir de los fenómenos. Al lograrlo, los pueblos de la antigüedad sentían aquella felicidad y satisfacción que a nosotros nos brinda la belleza de la forma orgánico-vital. Su belleza era la abstracta. El dominio intelectual sobre el mundo exterior hace que este instinto de la belleza abstracta pierda su agudeza y vigor. El instinto se hace conocimiento, pero un conocimiento artísticamente estéril, conceptual y racional.

Como hemos podido observar del análisis del arte representativo de la *Allgemeine Kunstwissenschaft*, la contraposición entre el arte musical y la plástica no sólo es en cuanto al principio sensible de la visión y el oído, sino en cuanto a su desarrollo mismo. Mientras que el *Kunstwollen* "de la visión" de Riegl tiende a lo inorgánico, hacia lo trascendental de toda representación fuera del tiempo y el espacio, la *Einfühlung* "de la audición" de Lipps tiende hacia lo natural, a lo orgánico y hacia la comunicación entre el hombre y los fenómenos del mundo. El primero es un afán del hombre primitivo y de la antigüedad hacia la abstracción; el segundo es un afán del romanticismo de proyección sentimental en el objeto. No es casual que Theodor Lipps eligiera a los sonidos para ejemplificar su proyección sentimental. Es como si el desarrollo de ambas artes se moviera en sentido contrario. Por un lado, la visión parte de los objetos vivos de la naturaleza, para llevarlos a la abstracción en un plano bidimensional. Es una voluntad artística por detener el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior en su infinita mutación, para eternizarlos y acercarlos a las formas inmutables abstractas de la belleza inorgánica, una agorafobia. Por otra parte, el oído parte desde la conciencia a través de la entonación que se proyecta sentimentalmente no

hacia los objetos, sino hacia el sujeto. Es una voluntad artística por captar y entonar el incesante cambio de los fenómenos del mundo interior, para cristalizarlo en la mutación de la belleza orgánica, el equilibrio inestable. Este afán de proyección sentimental (*Einfühlung*) es condicionado por la comunión romántico-panteísta entre los hombres, a través de ininterrumpido torrente orgánico de la sonoridad. Tanto el afán de abstracción del primero, como el afán de expresión del segundo, son consecuencia del mito.

En el siglo XX la voluntad artística se manifestará nuevamente por su afán de abstracción, ante la inquietud del hombre hacia lo trascendental en toda representación artística. Esta *Kunstwollen* se manifestará en la música como “la ciencia de los sonidos”, al concebir la música como un objeto sonoro contrapuesto a la conciencia. Pero para Boris Asaf’ev el arte musical seguirá siendo un *Einfühlung*, una voluntad artística *a priori* en su afán de expresión a través de la música. En su obra, Boris Asaf’ev se manifestó en contra de las tendencias del formalismo en la música. Tanto en su obra teórica como en su actividad política, B. Asaf’ev luchó en contra de la concepción de la música como un arte inorgánico e inmóvil, esquemático y abstracto. Como un arte arquitectónico visual de esquemas racionalmente preconcebidos. Es por eso que para Asaf’ev el punto de convergencia en la analogía entre la arquitectura y la música, sólo era posible entre la arquitectura gótica como apoteosis de la dinámica del mecanismo, de lo inorgánico, y la música, como el cúmulo de unión de sonoridades en su inestabilidad en equilibrio. La música como un organismo vivo en su ininterrumpido movimiento.

Pero el afán de abstracción en la música avanzaba ya en el siglo XX, y la *Kunstwollen* de Riegl se convierte en la *Wissenschaftwollen* de Varèse, como la nueva ciencia de los sonidos. La música es ahora ciencia, matemática, arquitectura. Un arte plástico de materia acústica inorgánica, en donde la respiración y el melos no existen. La entonación muere y surge el imperio tecnológico de la máquina de sonidos.

En 1916, el compositor norteamericano de origen francés Edgard Varèse, expone sus ideas sobre el futuro. La música entendida como “arte-ciencia”.

Una vieja disciplina al lado de las matemáticas, como en el *quadriivium* de la Edad Media. Los títulos de sus obras sugieren y se refieren a figuras geométricas, términos matemáticos, o procesos químicos: *Hyperprism* (1922); *Octandre* (1923); *Intégrales* (1924-25); *Arcana* (1925-27); o, *Ionisation* (1929-31). Obras innovadoras que utilizaban instrumentos de percusión en complejos rítmicos completamente fuera de la tonalidad, y de la dependencia de progresiones tanto harmónicas como temáticas. Su obra se caracterizó por una nueva concepción de la música como “sonido organizado”, o como el movimiento de “masas-sonoras” tridimensionales. Un sonido producido por máquinas en una proyección de masas sonoras moviéndose en el espacio.²⁰² De su conferencia dictada en 1936 en el Mary Austin House de Santa Fe, California, Edgard Varèse afirma:

«En las masas móviles se harán concientes de su transmutación cuando pasen sobre los diferentes planos, cuando éstos penetren ciertas opacidades, o sean dilatados en ciertas refracciones. Aún más, el nuevo aparato musical lo veo como una posibilidad de emitir sonidos de cualquier número de frecuencias, que se extenderán a los límites de lo más alto y lo más bajo de los registros, así como nuevas organizaciones de resultantes verticales: acordes, sus variantes, sus espacios, esto es, su oxigenación.»²⁰³

No es casual que en la segunda mitad del siglo XX, haya sido un arquitecto el que concibiera a la nueva “voluntad artística” en la música como un arte plástico. En 1953-4 el compositor francés de origen griego Iannis Xenakis, escribe su obra orquestal titulada: *Metastaseis*. Esta obra es creada bajo un nuevo concepto musical llamado “composición sonora”. En este nuevo concepto, a la composición musical se le describe como una aglomeración caótica de material sonoro, que se pueden definir como “masas sonoras”,

²⁰² Cfr. STRAWN, J.: «The Intégrales of Edgard Varèse Space, Mass, Element, anf Form» *Perspectives of New Music*, Vol. 17, Nº 1 (Autumm-Winter, 1978) pp. 138-160; GRIFFITHS, P.: «Varèse, Edgard (Victor Achille Charles)» Grove; CHOU WEN-CHUNG: «Varèse: A Sketch of the Man and His Music» *The Musical Quarterly*, Vol. 52, Nº 2 (Apr., 1966) pp. 151-170.

²⁰³ VARÈSE, E./Chou Wen-chung: «The Liberation of Sound» *Perspectives of New Music*, Vol. 5, Nº 1 (autumm-Winter, 1966) p. 12.

“galaxias”, o “nebulosas sonoras”. En *Metastaseis* Xenakis encuentra la respuesta a esta nueva idea formando el sonido análogamente a una “superficie enrollada”. Superficies en tres dimensiones generadas por el continuo movimiento de una línea recta. Complejos de glissando en el que cada instrumento, de un cuerpo de 46 cuerdas, describe una línea recta inclinada hacia las otras, resultando así una curva barrida.

«Las sonoridades de la orquesta son materiales de construcción, como ladrillos, piedras y madera [...] Las finas estructuras de las masa de sonidos orquestales representan una realidad que promete mucho»²⁰⁴

El término griego *metastaseis* (transformación) se refiere por un lado a la continua evolución de la masiva estructura del glissando sonoro, y por el otro, a la discontinua transposición y permutación de las alturas. Este concepto de “transformación” es, en el sentido estricto matemático, una interrelación entre las estructuras musicales, entendidas éstas como una serie relacional entre parámetros musicales. Sus manifestaciones incluyen la transformación de figuras geométricas, escalas, contornos melódicos, estructuras polifónicas, planos espectrales y formas de onda. Su concepto básico musical “espacio-tiempo” del glissando masivo en *Metastaseis*, es representado en papel milimétrico bajo las coordenadas “x” y “y”, creando un espacio bidimensional en el cual potencialmente el tiempo y la altura de frecuencias, independiente de las estructuras musicales, pueden contenerse en un medio temporal. Como en la teoría de la relatividad de Einstein, el tiempo se convierte en otra dimensión del espacio homogéneo, sin distinguirse en ningún modo de la dimensión de las alturas sonoras. En su concepto espacio-tiempo, Xenakis asocia estas alturas con la “diferencial” en las duraciones de las series de Fibonacci.²⁰⁵ La manipulación de alturas entre

²⁰⁴ Cfr. XENAKIS, I.: Análisis de *Metastaseis*. en: C. E. Le Corbusier: *Modulor 2* (Boulogne, 1955, 2/1983; trad. ingl. 1958), 341-4. Citado en: HOFFMANN, P.: «Xenakis, Iannis» Grove.

²⁰⁵ Sobre las Series de Fibonacci v. KRAMER, J.: «The Fibonacci Series in Twentieth-Century Music» *Journal of Music Theory*, Vol. 17, Nº 1 (Spring, 1973) pp. 110-148; POWELL, N.: «Fibonacci and the Golden Mean: Rabbits, Rumbas, and Rondeaux» *Journal of Music Theory*, Vol. 23, Nº 2 (Autumn, 1979) pp. 227-273.

las series de 12 tonos es determinada por el uso sistemático de permutaciones matemáticas de los segmentos de las series. Como podemos observar, la obra de I. Xenakis se basa en la abstracción matemática total.²⁰⁶ En su artículo titulado, *Hacia una Meta música*, Iannis Xenakis escribe:

«En 1954,* denuncié al pensamiento linear (la polifonía), y demostré las contradicciones de la música serial. En su lugar propuse un mundo de masas-sonoras, un vasto grupo de eventos sonoros, nubes y galaxias gobernadas por nuevas características tales como la densidad, el grado de orden, y el nivel de cambio, los cuales requieren definiciones y cálculos de la teoría de la probabilidad. Así nació la música estocástica. De hecho esta nueva concepción de masa con muchos números fue más general que la polifonía linear, pero ésta se podría abarcarl como una instancia particular (reduciendo la densidad de las nubes). Armonía general? No, no aún.»²⁰⁷

Como conclusión del análisis que hemos realizado en este párrafo sobre la teoría de la *Allgemeine Kunstwissenschaft*, caracterizamos en los siguiente siete puntos, los conceptos que Boris Asaf'ev asimila en su teoría musical de la forma.

1. Las leyes específicas del arte no tiene que ver con la estética de lo bello. El análisis de la obra musical consiste en el estudio de las condiciones que la convierten en una obra de arte.
2. La revolución copernicana de la estética. Colocar al ámbito psicológico de la personalidad del artista en el centro de la investigación estética del arte. El arte surge de las necesidades psíquicas para satisfacer necesidades psíquicas.
3. El reconocimiento exclusivo de la naturaleza puramente auditiva de la música. La función auditiva del artista se desarrolla y se especializa en el conocimiento de la naturaleza particular de lo auditivo. Partiendo de esta premisa, la historia de la música debe considerarse como el conocimiento de lo real bajo el aspecto de lo auditivo, que constituye su verdadera naturaleza

²⁰⁶ Cfr. GRIFFITHS, P.: «Xenakis: Logic and Disorder» *The Musical Times*, Vol. 116, Nº 1586 (Apr., 1975) pp. 329-331; HOFFMANN, P.: «Xenakis, Iannis» Grove

²⁰⁷ XENAKIS, I.: «Towards a Metamusic» *Tempo, New Ser.*, Nº 93 (Summer, 1970) p. 3.

*Cfr. *Gravesaner Blatter*, Nº 1 & 6, and the score of *Metastaseis* (1954) and *Pithoprakta* (1956) (Boosey & Hawkes) [N. de Xenakis]

y profundiza en el problema de la forma artística.

4. El principio de la proyección sentimental (*Einfühlung*), representa para la música la manifestación vital de los sonidos, que son signo de expresión de los afectos y de los estados de ánimo. La *Einfühlung* es la proyección sonora de la individualidad, que constituyen las acciones y pasiones humanas.

5. El principio de voluntad artística (*Kunstwollen*). La música deja de ser sólo el producto mecánico de las posibilidades técnicas, y su voluntad artística es el afán de expresión del mundo interno de la conciencia.

6. El principio evolutivo del arte se manifiesta en la voluntad artística. En la música esta evolución se manifiesta a través de las entonaciones que surgen como resultado de la voluntad artística en el proceso social mismo. La voluntad artística es social, y no sólo de los artistas aislados de la sociedad.

7. La contraposición entre la voluntad artística de lo visual y de la audición. El afán visual hacia lo lineal-inorgánico, inmutable y abstracto del ornamento, arquitectónico, se contrapone al afán auditivo hacia lo orgánico, hacia el constante cambio del torrente sonoro ininterrumpido. Es la contraposición entre la abstracción inmutable trascendental, y la expresión viva inmanente.

El Origen de la Música

De las ideas que influyeron en el pensamiento estético-musical de Boris Asaf'ev, analizaremos a continuación las teorías sobre el origen de la música que precedieron a la teoría evolutiva misma de la entonación. Como ya hemos dicho anteriormente, la teoría de la entonación es una cosmovisión del arte musical en el que la historia del desarrollo de la música es vista como un proceso evolutivo único (una "cosmoaudición"). Una especie de darwinismo entonativo de selección social de las entonaciones más aptas, que al igual que en la evolución de la vida y las especies, en la música, ésta parte de una forma primigenia de vida que es la "célula musical", la entonación. La entonación es la célula a través de la cual el organismo vivo de la música se multiplica y se desarrolla, desde la vida unicelular que serían las

entonaciones aisladas e indiferenciadas del lenguaje, hasta la formación de organismos más complejos multicelulares, que serían los complejos de entonaciones que a través de la evolución social se han ido separando, distinguiéndose cada vez más de las entonaciones del lenguaje.

En su obra *Fundamentos de la entonación musical rusa* (1925), Boris Asaf'ev afirma que la música como arte, comienza desde el momento en que las personas asimilaron y depositaron en la memoria, las manifestaciones sonoras más provechosas en la relación social de dos o más elementos entonativos. Este es el proceso por el cual la comunicación humana primitiva comenzó a utilizar sonidos de alturas determinadas, causado por la comunicación de señales a distancia. Esta teoría de las "señales auditivas" a distancia, fue formulada por C. Stumpf en su obra, *Die Anfänge der Musik*.²⁰⁸ Discípulo de Franz Brentano, C. Stumpf es conocido como el fundador de la musicología comparativa y de la etnomusicología moderna. Fundó en 1900 el *Das Berliner Phonogramm-Archiv*, en el Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín. Entre sus discípulos se encuentra el filósofo Edmund Husserl, fundador de la fenomenología moderna, además de Wolfgang Köhler y Kurt Koffka, cofundadores de la *Gestaltpsychology*.



Die Anfänge der Musik se publicó por primera vez en su colección de obras, titulada: *Philosophische Reden und Vorträge* (1910). Al año siguiente se publica en una edición aumentada.²⁰⁹ En 1927 la obra es traducida al ruso bajo la redacción de S. Ginsburg.

En *La Forma Musical como Proceso* (v. *supra*, cap. VI), Boris Asaf'ev analiza la teoría de la selección social de las entonaciones, a través de la tesis de las "señales auditivas" de C. Stumpf.

²⁰⁸ STUMPF, C.: *Die Anfänge der Musik*. Leipzig, 1911. (trad. rusa. *Proischoždenie muzyki. Knigi po muzyke*. Pod redakciej s predisloviem S. GINSBURGA. Leningrad, Triton, 1927)

²⁰⁹ Cfr. WELLEK, A.: «Stumpf, (Friedrich) Carl» Grove; «Autobiography of Carl Stumpf» en: Murchison, C., ed. *History of Psychology in Autobiography*. Vol. 1, 1930, pp. 389-441.

En *Die Anfänge der Musik*, Stumpf intenta, con la ayuda de la psicología experimental y la musicología comparativa, acercarse a la cuestión del origen y las formas primitivas de existencia de la música. En el primer capítulo titulado: *Las nuevas teorías*, C. Stumpf cita las teorías positivistas sobre el origen de la música. La primera de éstas es la de Charles Darwin, que Stumpf presenta mediante la fórmula bíblica: "Al principio fue el *amor*". Según su teoría de la selección natural de las especies, el origen de la música se encuentra en el cortejo del apareamiento sexual. En 1871 Charles Darwin publica, *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*.²¹⁰ En el capítulo XIX, titulado: *Secondary Sexual Characters of Man*, Darwin define el carácter sexual de la voz y el llamado durante el apareamiento de las distintas especies y de nuestros ancestros.

«La capacidad y el amor por cantar o hacer música, aunque no es de carácter sexual en el hombre, no debe dejar pasarse por alto. Aunque los sonidos emitidos por los animales de toda especie sirven para muchos propósitos, lo más probable es que los órganos vocales fueron primeramente usados y perfeccionados en relación a la propagación de la especie. [...] Los sonidos que producen consisten, es lo que creo en todo caso, de una misma nota repetida rítmicamente;* que a veces es placentera incluso al mismo hombre. El jefe en algunos casos, lo hace exclusivamente con el propósito de apareamiento, para llamar o encantar al sexo opuesto.»²¹¹

Charles Darwin analiza las diferencias del sonido de las voces entre los machos y hembras en distintas especies de vertebrados, y cómo éstas son usadas para la atracción del sexo opuesto. En algunas especies de homínidos como el gibón, Darwin afirma que es capaz de cantar incluso una cadencia de tres notas.

«Todos estos hechos con respecto a la música y el lenguaje emotivo se clarifica, si asumimos que los tonos musicales y el ritmo, fueron los que usaron

²¹⁰ DARWIN, Ch.: *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. 1871. *Great Books of the Western World*. Robert Maynard Ed., t. 49. Darwin. *Encyclopaedia Britannica*. London, William Benton, Publisher, pp. 253-600.

²¹¹ *Ibíd.*, p. 567. * Dr. Scudder, "Notes on Stridulation" in *Proc. Boston Soc. of Nat. His.*, vol. xi., April, 1868. [N. de Ch. Darwin]

nuestros ancestros medio-humanos durante las temporadas de cortejo, cuando los animales de todo tipo fueron excitados no sólo por el amor, sino por la fuerte pasión de celos, rivalidad, y triunfo.»²¹²

C. Stumpf señala que en el análisis de los casos particulares en la teoría de Darwin, nos enfrentamos con grandes dificultades. Sin mencionar que los pájaros no sólo cantan en el periodo de apareamiento. C. Stumpf afirma:

«Nosotros no llamamos música a toda producción de sonidos, sino sólo en un determinado orden, aunque muy simple. Ante esto la conciencia humana se considera el signo determinante de la música, la cual depende de la altura absoluta de la sonoridad, y puede ser repetida y reconocida.»²¹³

Carl Stumpf nos dice que toda melodía permanece idéntica si se canta por un bajo o una soprano, en *C*, o en *E*. Es el principio de la transponibilidad de *C*. Ehrenfels sobre las cualidades formales, en donde los “objetos perceptivos”, como la música o sus estructuras rítmicas, se presentan originalmente como formas, es decir, como relaciones estructuradas, como algo distinto a la suma de sus partes.²¹⁴ Esta propiedad de reproducción y transposición de la melodía es común a todos los pueblos primitivos. Mientras no supere el diapasón de la voz, se puede entonar una canción un tanto más baja o más alta, encontrando los intervalos necesarios y deseados. Sin embargo, — continúa Stumpf, — en los animales esto no sucede así. En sus experimentos con animales junto con Otto Abraham,²¹⁵ C. Stumpf comprueba por ejemplo que los pájaros repiten, con algunas pequeñas diferencias, siempre en la misma tesitura sus cantos. Esta altura absoluta del sonido está íntimamente relacionada con las sensaciones fisiológicas de la respiración. En el humano en primer lugar, está condicionado por la correlación de tonos, además, las desviaciones de altura sonora pueden ser no solamente percibidas, sino incluso completamente asimiladas. En la música como en el lenguaje, la

²¹² *Ibíd.*, p. 570.

²¹³ STUMPF, C. : *Die Anfänge der Musik*. op. cit., p. 13.

²¹⁴ EHRENFELS, Christian von: *Über Gestaltqualitäten*. Vjschr. f. wissenschaftliche Philosophie, xiv, 1890. Cfr. REALE, op. cit., t. III, p. 764.

²¹⁵ Cfr. ABRAHAM, O.: «Das absolute Tonbewusstsein: psychologisch-musikalische Studie», *SIMG*, iii (1901-2), pp. 1-86; viii/3 (1907), pp. 486-91.

situación es parecida. Los animales tienen su propio lenguaje. Sin embargo, el lenguaje humano inicia en dónde los sonidos sirven como símbolos de los conceptos. Así mismo como en la transposición de los intervalos. Si se pudiera afirmar que el origen de la música proviene del reino animal, según Stumpf, entonces no sería Darwin el que tuviese la razón, sino Demócrito, quien afirmara que el hombre llegó a la música imitando a los pájaros.

La segunda hipótesis citada por Stumpf, afirma que ésta se encuentra ya en la obra de J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, y en la obra de J. Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Esta misma hipótesis es expuesta un siglo después por H. Spencer, en dos de sus artículos publicados en la revista *Mind*, titulados: *The Origin of Music*; y *On the origin of Music*. En estos dos artículos, H. Spencer elabora su teoría sobre el origen de la música al margen de sus predecesores, J. Rousseau y J. Herder. En *Die Anfänge der Musik*, C. Stumpf caracteriza a esta teoría mediante la fórmula bíblica: "Al principio fue el verbo". La hipótesis afirma que el origen de la música se encuentra en los acentos y las entonaciones del discurso humano. Estas cualidades sonoras se presentan en el discurso incitadas bajo la influencia de una fuerte emoción.

En el *Ensayo sobre el origen de las lenguas*,²¹⁶ J. Rousseau formula por primera vez en 1753 la teoría de la entonación de la voz humana, como la fuente del origen de la música. En el primer capítulo sobre los diversos medios de comunicar nuestros pensamientos, Rousseau afirma que tan pronto como el hombre reconoce en otro un ser pensante y semejante a él, el deseo o la necesidad de comunicarle sus sentimientos y sus pensamientos le hizo buscar los medios para ello.

«Los medios ordinarios por los que podemos actuar sobre los sentidos de otros se limitan a dos, a saber: el movimiento y la voz. [...] Aunque la lengua del gesto y la de la voz sean igualmente naturales, la primera es, sin embargo, más fácil y depende menos de las convenciones: porque son más los objetos

²¹⁶ ROUSSEAU, J.: *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. 1753 (trad. cast. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid, Akal, 1960)

que alcanzan nuestros ojos que nuestros oídos y las figuras tienen mayor variedad que los sonidos; son también más expresivas y dicen más en menos términos.»²¹⁷

Pero el influjo emocional de los sonidos, — nos dice Rousseau, — es mucho más poderoso para nuestra imaginación.

«La pantomima sola, sin discurso, os dejará casi tranquilo; el discurso sin gesto os arrancará lloros. Las pasiones tienen sus gestos, pero también tienen sus acentos, y estos [...] nos hacen sentir lo que oímos. Concluyamos que los signos visibles vuelven la imitación más exacta, pero que el interés se excita mejor mediante los sonidos. [...] Esto me hace pensar que si nunca hubiéramos tenido otra cosa que necesidades físicas, muy bien habríamos podido no hablar jamás y entendernos perfectamente con la sola lengua del gesto.»²¹⁸

Rousseau afirma que las necesidades dictaron los primeros gestos y las pasiones arrancaron las primeras voces.

«Así debió ser. No se empezó por razonar, sino por sentir. [...] No es ni el hambre ni la sed, sino el amor, el odio, la piedad, la cólera los que les han arrancado las primeras voces. Los frutos no se sustraen a nuestras manos, uno puede nutrirse sin hablar, se persigue en silencio la presa con que uno quiere alimentarse; pero para conmover un corazón joven, para rechazar a un agresor injusto, la naturaleza dicta acentos, gritos, quejas: he aquí las palabras más antiguas, y he ahí por que las primeras lenguas fueron melodiosas y apasionadas antes de ser simples y metódicas.»²¹⁹

En los primeros tiempos, — afirma Rousseau, — los hombres no tenían más sociedad que la de la familia, ni más leyes que las de la naturaleza, ni más lengua que el gesto y algunos sonidos inarticulados.

«Con las primera voces se formaron las primeras articulaciones o los primeros sonidos, según el género de la pasión que dictaba las unas o los otros. La cólera arranca gritos amenazadores que la lengua y el paladar articulan; pero la voz de la ternura es más dulce, es la glotis la que la modifica, y esta voz deviene en sonido. Sólo que los acentos son en ella más frecuentes o más

²¹⁷ *Ibíd.*, pp. 23-24.

²¹⁸ *Ibíd.*, p. 29.

²¹⁹ *Ibíd.*, p. 33.

raros, las inflexiones más o menos agudas según el sentimiento que se les una. Así, la cadencia y los sonidos nacen con las sílabas, la pasión hace hablar a todos los órganos, y adorna la voz en todo su esplendor; de este modo, los versos, los cantos y la palabra tienen un origen común.»²²⁰

Según Rousseau, los primeros discursos fueron las primeras canciones. El ritmo y las inflexiones melodiosas de los acentos hicieron nacer la poesía y la música con la lengua.

«Las primeras historias, las primeras arengas, las primeras leyes fueron en verso, la poesía fue hallada antes que la prosa, así debía ser puesto que las pasiones hablaron antes que la razón. Lo mismo ocurrió con la música: no hubo al principio más música que la melodía, ni más melodía que el sonido variado de la palabra: los acentos formaban el canto, las cantidades formaban la medida, y se hablaba tanto mediante los sonidos y el ritmo como por las articulaciones y las voces.»²²¹

En su teoría sobre el origen de la lengua, J. Rousseau admirablemente intuyó la naturaleza de la semiosis musical como signo de nuestras afecciones, y sienta las bases para la teoría musical de la entonación.

«Los sonidos en la melodía no actúan solamente sobre nosotros como sonidos, sino como signos de nuestras afecciones, de nuestros sentimientos; así es como se excitan en nosotros los movimientos que expresan y cuya imagen reconocemos en ellos.»²²²

En 1772 Johann Gotfried Herder escribe su *Ensayo sobre el origen del lenguaje*,²²³ premiado por la Academia de Berlín. A diferencia del abate Condillac²²⁴ y de Rousseau, en su obra Herder afirma que el lenguaje no tiene origen, en sentido estricto, sino que es connatural al hombre. Este se distingue del animal precisamente por su carácter hablante. La lengua es un órgano del alma. Preguntar por el origen del lenguaje es preguntar por el

²²⁰ *Ibíd.*, p. 83.

²²¹ *Ibíd.*, p. 84.

²²² *Ibíd.*, p. 95.

²²³ HERDER, J.: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlin, 1772 (trad. cast. Pedro R. *Ensayo sobre el origen del lenguaje*. en: *Obra selecta*. Madrid, Alfaguara, 1982, pp. 131-232).

²²⁴ CONDILLAC, E.: *Essai sur l'origine des connoissances humaines*. 1746.

origen de la razón humana, ya que no se puede usar el lenguaje sin razón, ni la razón sin lenguaje.

«Si queremos, pues, llamar lenguaje a esos inmediatos sonidos de la naturaleza, su origen me parece, desde luego, el más natural. No sólo no es sobrehumano, sino evidentemente animal: la ley natural de una máquina sensible. Sin embargo, no puedo ocultar mi asombro ante el hecho de que haya filósofos, es decir, gente que persigue conceptos claros, que hayan pretendido explicar el origen del lenguaje humano a partir de ese grito de las sensaciones.»²²⁵

Para J. Herder el origen del lenguaje está en la razón, en el juicio, y no en las emociones como afirma Rousseau.

«...Rousseau no ha sido inducido a error más que por este sofisma oculto: “Si en todo caso el lenguaje tenía que nacer de forma humana, ¿cómo tendría que haber nacido?” Al igual que su predecesor [Condillac], comienza con el grito de la naturaleza a partir del cual se forma el lenguaje humano. No veo cómo habría surgido de él, y me produce asombro el que la agudeza de un Rousseau haya podido pretender un solo momento hacerla surgir de ahí.»²²⁶

J. Herder afirma que el hombre ha inventado el lenguaje al poner libremente en práctica por primera vez su condición reflexiva. Esta reflexión la posee con carácter distintivo y es esencial a su especie.

«Este primer rasgo del conocimiento reflejo ha sido una palabra del alma. Con él se ha inventado el lenguaje humano. [...] El lenguaje es acuerdo del alma consigo misma, un acuerdo tan necesario como el de que el hombre sea hombre.»²²⁷

El lenguaje surge en el proceso reflexivo del juicio, que genera el signo de la aserción, la palabra-signo. El lenguaje es el primer acto de la razón.

«En efecto, sólo a través de un tercero puede conocerse la diferencia entre dos cosas. Ese tercero, esa característica, se convierte, por tanto, en signo verbal externo. En consecuencia, el lenguaje se sigue, de modo perfectamente natural,

²²⁵ HERDER, J. op. cit., p. 142.

²²⁶ *Ibíd.*, p. 144.

²²⁷ *Ibíd.*, pp. 156-58.

del primer acto de la razón.»²²⁸

Herder afirma que el hombre es una criatura dotada de oído y de observación, y por lo tanto naturalmente formada para hablar. El hombre ha descubierto el lenguaje por sí mismo, basándose en los sonidos de la naturaleza, y considerándolo signos de su entendimiento dominante. Pero al igual que el lenguaje articulado, el canto para Herder, es el producto de la razón.

«Lo que dicen tantos antiguos y repiten tantos modernos sin sentido, a saber, que la poesía fue anterior a la prosa, deriva su vida sensible de este hecho. [...] Además, la tradición de la antigüedad dice que el primer lenguaje de la especie humana fue canto, y no pocas personas de gran talento musical han pensado que el hombre pudo muy bien aprenderlo de los pájaros. Esto es, desde luego, mucho creer. [...] pero hacer que el hombre recién creado, [...] con su tosca garganta, imitara al ruiseñor e inventara cantando una lengua a partir de él, es algo incomprensible para mí, aunque figure en muchas historias de la música y de la poesía.»²²⁹

Aunque el lenguaje después haya sido más regular y monótono, — afirma Herder, — continuó siendo una especie de canto, como lo atestiguan los acentos de muchos primitivos. Y de este canto, posteriormente ennoblecido y refinado, surgieron la poesía y la música más antiguas.

«Cada especie habla su lengua, no para el hombre, sino para sí, [...] Así, pues, ni el ruiseñor canta para que el hombre lo oiga, como se imagina la gente, ni el hombre va a inventar su lenguaje trinando al modo del ruiseñor. [...] Así, pues, si fue canto el primer lenguaje humano, fue un canto tan natural, tan apropiado a sus órganos y resortes naturales, como lo es el suyo al ruiseñor, [...] Condillac, Rousseau y otros se han quedado a medio camino en este sentido; la sensibilidad, claro está, dio sin duda vida a las primeras voces y las elevó. Pero, en la misma medida en que nunca podía surgir de las simples voces de la sensación el lenguaje humano en que consistía ese canto, nos falta todavía algo que lo produzca; ese algo fue precisamente el nombrar cada uno de los seres según su lenguaje. [...] Era un canto, pero ni trino de ruiseñor, ni lenguaje musical de Leibniz, ni simple grito animal: era expresión del lenguaje

²²⁸ *Ibíd.*, p. 159.

²²⁹ *Ibíd.*, pp. 171-72.

de todos los seres en la escala natural de la voz humana.»²³⁰

En 1890 H. Spencer publica su artículo *The Origin of Music*.²³¹ Éste surge como una respuesta a la teoría sexual de Darwin sobre el origen de la música.

«La interpretación de la música de Mr. Darwin, coincide con la mía propia que supone a la música como el desarrollo de los ruidos vocales; pero difiere en lo particular sobre qué ha originado esta clase de ruidos vocales — de tipo sexual. Mi objetivo es mostrar que la música ha surgido en los sonidos que la voz emite bajo la excitación, y eventualmente obtiene su carácter de acuerdo a la clase de esta excitación; mientras Mr. Darwin argumenta que la música surge de los sonidos que el macho emite durante la excitación de la cópula, que concientemente hace para llamar a la hembra, y de la resultante de combinación de sonidos surge no únicamente la música amorosa, sino la música en general.»²³²

H. Spencer afirma que es innegable que ciertos tonos de voz y cadencias son espontáneamente utilizadas para expresar tristeza, alegría, triunfo, etc., y esta manifestación vocal de emociones son en total la raíz de la música. Pero la hipótesis de que la música ha sido originada en los sonidos producidos por el macho para llamar a la hembra, se basa en la idea popular de que el canto de los pájaros constituye una especie de cortejo. Esta es la idea adoptada por Mr. Darwin. Sin embargo los pájaros cantan durante todo el año y no sólo en el apareamiento. Cuando expresamos en el discurso la pena o la alegría, siempre, — según Spencer, — el discurso se vuelve musical, y comenzamos a cantar. Estas entonaciones musicales del discurso emotivo fueron la consecuencia de la abstracción de las palabras, que transportadas al instrumento, de esta manera surge la música. El “acento cantado” constituye la forma en la narración entre los pueblos salvajes.

Sin embargo, H. Spencer no llegó a la esencia del problema. En *Die Anfänge der Musik*, C. Stumpf afirma que la música se distingue esencialmente de este tipo de cuento-recitativo, ya que ésta utiliza determinados intervalos fijos,

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ SPENCER, H.: «The Origin of Music» *Mind*, Vol. 15, Nº 60 (Oct., 1890), pp. 449-468; «On the Origin of Music» *Mind*, Vol. 16, Nº 64 (Oct., 1891), pp. 535-537.

²³² SPENCER, H.: «The Origin of Music» *Mind*, op. cit., p. 450.

cuando el habla, aunque posee oscilaciones de altura de distinto volumen, no utiliza intervalos fijos, sino más bien se vierte en forma de un constante movimiento deslizante de tonos. Gracias a los pequeños matices y los deslizamientos que el lenguaje posee, éste obtiene su inmensa expresividad, el cual la música no puede transmitir. C. Stumpf cita ejemplos de detallados análisis en gráficas de grabaciones del habla. Ante el cambio emocional del discurso, en éstas son claras las oscilaciones de altura dentro de los márgenes de una cuarta. No hay ninguna duda, — afirma Stumpf, — que las leyes y la misma existencia de la música exige la exactitud y altura de los intervalos. En el habla al contrario, tal exactitud de la altura y fijación de los intervalos no debe estar presente, o en caso contrario, destruye lo mejor que ésta tiene. El excepcional significado de las correlaciones sonoras de $\frac{1}{2}$ (octava), $\frac{2}{3}$ (quinta), etc., debe de tener otro origen. Puede ser que el lenguaje tuvo hasta cierto punto un papel importante en el surgimiento y desarrollo temprano de la música, pero no fue la madre de ésta. La música no pudo tomar del lenguaje aquello que de manera radical las distingue.

La tercera hipótesis expuesta en *Die Anfänge der Musik*, pertenece al pianista y director Hans Bülow, caracterizada bíblicamente como: “Al principio era el ritmo”. C. Stumpf señala que más bien se trata de la organización rítmica del movimiento. Esta organización rítmica se da en la relación de las danzas con el canto de los pueblos salvajes. Esta relación había sido ya señalada por el musicólogo R. Wallaschek.²³³ *On the Origin of Music*, Richard Wallaschek relega a un segundo plano el papel de la melodía en el origen de la música, es decir, la formación de los intervalos fijos a partir de las inflexiones de la voz en la entonación oral, propuesta en la teoría de H. Spencer.

«Es un hecho bien conocido, y establecido en las observaciones de viajeros e investigadores, que el rasgo esencial en la música primitiva es el ritmo, y la melodía viene siendo un hecho accidental. Nosotros no hemos visto en ningún

²³³ WALLASCHEK, R.: «On the Origin of Music» *Mind*, Vol. 16, № 63 (Jul., 1891), pp. 375–88; «The Origin of Music» *Mind*, New Series, Vol. 1, № 1 (Jan., 1892), pp. 155–156; «On the Difference of Time and Rhythm in Music» *Mind*, New Series, iv (1895), pp. 28–35; *Primitive Music*. London, 1893/2a ed. *Anfänge der Tonkunst*. Leipzig, 1903.

caso entre los salvajes una melodía fija — al menos de acuerdo a los principios musicales; las cadencias melódicas, en donde estas ocurren, sirven sólo como señales o como un conveniente acompañamiento de ciertas actividades, tales como el remo, o la lucha. Incluso entre las tribus salvajes hay ciertas canciones que en el curso del tiempo se convierten en tradicionales, las palabras y la melodía son variadas después de unas cuantas repeticiones por diferentes cantantes, o incluso por el mismo ejecutante.»²³⁴

R. Wallaschek afirma que en general el significado del ritmo es "mantener el tiempo", es la esencia de la música en su más simple forma.

«De estas cuantas anotaciones concluyo que el origen de la música debe ser visto en el impulso rítmico del hombre. Con esto no quiero decir que los efectos musicales consisten en movimientos rítmicos como tal; innumerables ideas y sentimientos están asociados con ésta, y se elevan a aquellas emociones que experimentamos en la audición. [...] Si se me pregunta entonces el sentido del surgimiento del ritmo, mi respuesta es, del apetito general por ejercitarse. Que este apetito recurre a la forma rítmica es debido a las condiciones sociales así como a las psicológicas.»²³⁵

R. Wallaschek señala que los fundamentos de nuestra estructura mental para la expresión son en forma rítmica. Pero ¿de donde proviene el apetito general por ejercitarse? — se pregunta Wallaschek. Su respuesta es el *Spieltrieb*, el impulso al juego.

«Este es el vigor sobrante en los organismos más complejos, que excede lo que es requerido para las necesidades inmediatas, en el que surgen toda clase de juego; manifestándose a sí mismo por medio de la imitación o repetición de todos aquellos esfuerzos y ejercicios que son esenciales para el mantenimiento de la vida (e. g. la danza de guerra).»²³⁶

C. Stumpf nos dice en su obra que R. Wallaschek encontró los gérmenes de la música en los cantos de guerra y en las danzas de cacería. En la regularidad rítmica del canto colectivo. A estas mismas conclusiones llegó el economista alemán Karl Bücher, pero partiendo de otras causas completamente distintas

²³⁴ WALLASCHEK, R.: «On the Origin of Music» *Mind*, op. cit., p. 375.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ibid.*, p. 376.

en su interesante obra titulada: *Arbeit und Rhythmus*.²³⁷ La obra fue publicada por la Real Academia de Ciencias de Sajonia. K. Bücher realiza un estudio en antropología primitiva sobre la investigación del origen de la poesía y la música. El interés de K. Bücher es dar una interpretación económica a la evolución de las artes.²³⁸ En el primer capítulo titulado *Los medios de trabajo de los pueblos primitivos*, Bücher analiza el método de trabajo en las comunidades primitivas, mostrando que el trabajo en sí es una categoría histórica. El hombre no trabaja por el amor al trabajo, y no podemos asumir ningún impulso natural hacia éste (*horror laboris*). Al mismo tiempo, el trabajo es una necesidad, y encontramos cada vez más una mayor importancia en la cooperación o asociación del trabajo con el desarrollo de la sociedad. En el segundo capítulo titulado *La estructura rítmica del trabajo*, Bücher afirma que en todo trabajo que pueda ser producido por el hombre se distinguen dos aspectos, el mental y el físico.

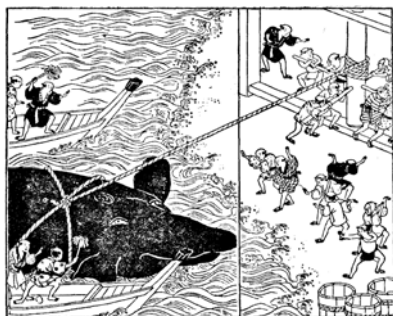
«El aspecto mental no se agota con la necesidad de la conciencia en el trabajo y la voluntad hacia su ejecución; sino más bien, este es su inicio. Su esencia consiste en encontrar los medios técnicos con los cuales alcanzar el objetivo deseado con el menor gasto posible de energía. Mientras más seguido cambien estos medios en el transcurso del trabajo, más frecuente se repite este proceso mental y mayor será la inventiva en total. El aspecto físico consiste en la ejecución de movimientos musculares.»²³⁹

K. Bücher afirma que el ritmo en el movimiento del trabajo físico es un importante elemento disciplinario, sobre todo en el trabajo de las economías de los pueblos salvajes. En el tercer y cuarto capítulo, K. Bücher los dedica a las *Canciones que acompañan al trabajo*, y los *Distintos tipos de piezas de trabajo*. K. Bücher señala que en donde es posible el trabajo rítmicamente regulado, pero que por sí mismo no produce un sonido, la regulación se logra con un acompañamiento sonoro, que ante todo es la voz humana.

²³⁷ BÜCHER, K.: *Arbeit und Rythmus*. Leipzig, 1896 (trad. rus. Zajaickij, S.: *Rabota i Ritm*. M. «Novaja Moskva» 1923)

²³⁸ Cfr. SELIGMAN, E.: «Arbeit und Rhythmus. by Karl Buecher» *Political Science Quarterly*, Vol. 13, № 1 (Mar., 1898) pp. 166-168.

²³⁹ BÜCHER, K.: *Arbeit und Rythmus*. op. cit., p. 22. (de la traducción rusa)



Bücher realiza un amplio análisis de las piezas y danzas de trabajo en muchos pueblos en los cinco continentes. Un ejemplo de esto es la pieza de trabajo en la ilustración japonesa, representando el arrastre de la ballena a la costa bajo el ritmo de piezas y danzas. En el séptimo capítulo titulado, *El origen de la poesía y la música*, K. Bücher afirma que en la investigación se ha descubierto una estrecha interrelación entre el movimiento corporal, la música y la poesía. Pero Bücher se pregunta:

« ¿De qué manera originalmente se han unido? ¿Fueron estos elementos independientes en su existencia separada, como lo vemos ahora en la cultura del mundo contemporáneo, y sería esta relación algo fortuito? ¿O puede ser que surgieran simultáneamente y se aislaran a consecuencia de un lento proceso posterior? ¿Y si esto es así, entonces cual de estos tres elementos es el núcleo al cual se unieron los restantes en el periodo de su unificación primigenia?»²⁴⁰

Tratando de responder a estas preguntas, Bücher señala que podemos partir de la posición de que la música y la poesía nunca estuvieron separadas una de la otra. Generalmente la poesía era también música; la palabra y el canto nacen simultáneamente y éstas no podían existir separadamente. Pero, ¿Cual es su origen?

«Lo que sabemos es que ninguna lengua construye la palabra y la oración rítmicamente. Y si esto sucede en la conversación generalmente no lo notamos. Por eso no sería correcto presuponer [...] que el discurso se subordina a determinadas leyes del ritmo. Así es que el discurso poético no puede por sí mismo crear el ritmo, éste debió ser traído de algún lugar fuera, y lo más natural es suponer que el movimiento corporal rítmico dividido, transmitió al discurso poético sus propias leyes de construcción [...] En las primeras etapas del desarrollo de la cultura, los movimientos corporales siempre estuvieron en una estrecha relación con la poesía.»²⁴¹

²⁴⁰ *Ibíd.*, p. 259.

²⁴¹ *Ibíd.*

K. Bücher concluye que el ritmo lo dicta el objetivo mismo del trabajo. Es muy posible que ante el primer intento de división rítmica de las sílabas y las palabras, se tomara como base a un determinado ritmo del movimiento dictado por las necesidades internas del trabajo, sin depender de ningún deseo subjetivo.

En *Die Anfänge der Musik*, C. Stumpf reafirma que la organización del movimiento que genera a todo el arte es el trabajo físico, y precisamente el trabajo colectivo. La poesía y la música surgen de esta manera de las necesidades en el ritmo del trabajo colectivo. Pero la teoría del ritmo no da una explicación satisfactoria sobre la determinación exacta de los intervalos, como lo específico en la música. Tal desarrollo a partir únicamente del ritmo, — afirma Stumpf, — nos llevaría tan sólo hacia los instrumentos de percusión. Y aunque se desarrollara una fina sonata percutida, esta no representaría al desarrollo de la música en su totalidad. Finalmente el ritmo no es sólo auditivo. Existe también la sensación muscular rítmica. Y si la humanidad fuera sorda, el ritmo podría haber generado el arte de la danza, pero en ningún caso la música. La formación de las escalas musicales debieron haber surgido separadamente, después de lo cual, tanto el ritmo como la melodía se fusionarían.

En el segundo capítulo de la obra de Stumpf, titulado: *El origen y las primitivas formas del canto*, su autor, en el esclarecimiento del origen de la música, se plantea dos preguntas fundamentales:

1. ¿Como surgió la capacidad para reconocer la correlación de sensaciones, independientemente de las propiedades específicas de ésta últimas?
2. ¿Como se logró llegar hasta el establecimiento de los intervalos exactos, que se encuentran en la música de los más distintos pueblos y épocas?

La primera pregunta se relaciona con la capacidad de abstracción, que se encuentran también en la esfera de otros sentidos cuando reconocemos algún ornamento o dibujo en su aspecto disminuido. Esta cuestión se relaciona con la actividad total de la conciencia humana, en comparación con la misma actividad en los animales. Los animales, afirma Stumpf, tienen una reacción

idéntica frente a cada reconocimiento. La capacidad de abstracción está en las raíces de la evolución humana. Otra capacidad es la generalización, es decir, la formación del concepto. Ambos constituyen la base de nuestra actividad psíquica, junto con los elementos emocionales y volitivos. ¿Pero como se pudo llegar hasta el reconocimiento en la transposición de los intervalos exactos? Aquí C. Stumpf plantea otras dos preguntas auxiliares. Primero: ¿que motivo sirvió a esto?; y segundo: ¿que los hace cómodos a la transposición?

A la primera pregunta Stumpf presupone que la respuesta se encuentra en Bücher, el cual afirma que todo el arte surge de las necesidades cotidianas. ¿Pero que hecho y cuales necesidades prácticas motivaron la creación de la música?, — se pregunta Stumpf. La respuesta es que su principal causa fue la necesidad de transmisión de las *señales sonoras*. Y ante todo, en calidad de instrumento de producción sonora, se presupone a la voz humana. C. Stumpf afirma que al emitir una señal con la voz a gran distancia, se refirma con gran fuerza y por algún tiempo sobre una nota alta, descendiendo ésta hacia el final junto con la respiración. Esta fijación de la voz en una determinada nota, es el primer paso hacia el canto y supone el límite en la relación con el habla común. El segundo paso es el acto creativo de la transposición exacta del intervalo, que pudo haber sido provocado también por las señales sonoras. Si una voz solitaria no es capaz de alcanzar el objetivo deseado, entonces comienzan a gritar otras voces. Y si estos son hombres y niños, o mujeres y hombres, entonces los sonidos resultan ser de diferentes alturas, ya que cada uno lo logra con diferente fuerza en los límites de su diapasón. Esta es la *octava*. En la acústica psicológica, esta cualidad de la octava se conoce como *confluencia*, y los teóricos griegos encontraron en ella la esencia de la consonancia. Esta unidad de sonoridad presente en al octava, no surge del desarrollo de la música, sino es un fenómeno necesario presente en la naturaleza de los sonidos, que acompañan los procesos cerebrales. El hombre primitivo pudo notar de alguna manera este parecido y después utilizarla preferentemente, ya que provocaba la impresión de uno y un mismo tono

reforzado. La confluencia de dos sonidos al mismo tiempo, en determinada correlación de oscilaciones, llevó a la posibilidad de la transposición de los tonos.

En la necesidad de transmitir signos, sobre todo de tipo sonoro y gestual, la hipótesis sobre el origen de la música comparte una misma raíz con la teoría del origen del lenguaje. Si consideramos las necesidades religiosas existentes en el mundo primitivo, entonces además de la transmisión de señales sonoras mutuas, el hombre también las dirigía a los dioses. En el culto y los conjuros de las fuerzas demoníacas del viento y el agua. Todo esto sirvió de unión entre la palabra y el grito. Otra de las causas del surgimiento de la música que Stumpf menciona, es la curiosidad. Al lado de la casualidad y la necesidad, ésta es la fuente de los descubrimientos de las proporciones sonoras y de la invención de los instrumentos primitivos.

Del análisis de las teorías sobre el origen de la música, se desprenden los siguientes puntos que fundamentalmente precedieron a la teoría evolutiva de la entonación.

1. En la necesidad de transmitir signos, sobre todo de tipo sonoro y gestual, la hipótesis sobre el origen de la música comparte una misma raíz con la teoría del origen del lenguaje. El origen de la música se encuentra en los acentos y las entonaciones del discurso humano. Estas cualidades sonoras se presentan en el discurso oral incitadas bajo la influencia de una fuerte emoción. Las necesidades primitivas dictaron los primeros gestos y las pasiones arrancaron las primeras voces. La música ha surgido en los sonidos que la voz emite bajo la excitación, y obtiene su carácter de acuerdo al tipo de excitación.

2. Los sonidos de la música no actúan solamente sobre nosotros como sonidos, sino como entonaciones, como signos de nuestras afecciones y de nuestros sentimientos; las entonaciones excitan en nosotros los movimientos que expresan y cuya imagen reconocemos en éstas. Las necesidades religiosas del mundo primitivo por transmitir señales sonoras dirigidas a los dioses en el culto, sirvieron de unión entre la palabra y el grito.

3. La música se distingue esencialmente del lenguaje porque utiliza determinados intervalos fijos, mientras el habla no utiliza intervalos fijos, sino se vierte en forma de un constante movimiento deslizante de tonos. De los pequeños matices y los deslizamientos que el lenguaje posee, éste obtiene su inmensa expresividad, el cual la música no puede transmitir. El lenguaje tuvo hasta cierto punto un papel importante en el surgimiento y desarrollo temprano de la música, pero no fue la madre de ésta. La música no pudo tomar del lenguaje aquello que de manera radical las distingue.

4. Todo arte surge de las necesidades cotidianas, de la organización del movimiento que genera el trabajo físico, y de las necesidades del ritmo en el trabajo colectivo. Pero el ritmo no es sólo auditivo. Existe también la sensación muscular rítmica. El ritmo ha generado el arte de la danza y las premisas de la organización del movimiento en la música. El ritmo y la relación interválica surgen separadamente para unificarse en la música.

5. La determinación exacta de los intervalos, como lo específico en la música, se encuentra en la necesidad de transmisión de las *señales sonoras a distancia*. Al emitir una señal con la voz a gran distancia, se refirma por algún tiempo sobre una nota alta, descendiendo ésta hacia el final junto con la respiración. Esta fijación de la voz en una determinada nota, es el primer paso hacia el canto y supone el límite en la entonación con el habla común.

6. La transposición exacta del intervalo es provocado también por las señales sonoras. Si una voz solitaria no es capaz de alcanzar el objetivo deseado, entonces comienzan a gritar otras voces. Y si estos son hombres, niños y mujeres, los sonidos resultan ser de diferentes alturas, ya que cada uno lo logra con diferente fuerza en los límites de su diapasón. Esta es la *octava*. Esta unidad de sonoridad presente en al octava no surge del desarrollo de la música, sino es un fenómeno necesario presente en la naturaleza de los sonidos. La confluencia de dos sonidos al mismo tiempo en determinada correlación de oscilaciones, llevó a la posibilidad de la transposición de los tonos.

La Teoría Evolutiva de la Música

Como último objeto de nuestra investigación, únicamente no resta por analizar la teoría de la entonación desde el aspecto del proceso evolutivo del arte musical. Boris Asaf'ev concibe este proceso a través de la dialéctica hegeliana de la unidad de los contrarios, que bajo sus tres momentos fundamentales, tesis, antítesis, y síntesis, se desarrolla todo el proceso histórico evolutivo de las entonaciones. A la tesis le corresponde el proceso de acumulación de entonaciones; a la antítesis el proceso de las crisis entonativas; y finalmente la síntesis, el restablecimiento de un nuevo estado entonativo. A través de este proceso continuo de afirmación, negación y reafirmación de las entonaciones, Boris Asaf'ev analiza el proceso histórico de cristalización de las formas musicales en la cultura musical de occidente.

Este proceso evolutivo se puede describir desde el origen mismo de la música, que inicia con un largo proceso prehistórico de diferenciación de la entonación musical de la del lenguaje, que hemos visto en el párrafo anterior. Al establecerse las primeras entonaciones, inicia el proceso de selección y acumulación de las entonaciones más útiles, una especie de selección social de entonaciones que mejor responden a su utilidad en el proceso de supervivencia humana. Después inicia un desarrollo entonativo en el que se concentran las primeras reservas de entonaciones y la formación del diccionario entonativo. Posteriormente se presenta el periodo de crisis, que se expresa en la inercia y el envejecimiento de las entonaciones. Esto conlleva a la introducción de nuevas entonaciones, ya sea a través de la creación individual o colectiva anónima de toda una capa social. Estas nuevas entonaciones provocan la resistencia de la sociedad, ya sea en su conjunto o sólo de ciertas capas sociales. Finalmente, el establecimiento de un nuevo estado entonativo, en el que se inicia de nuevo todo el proceso de la selección y aceptación de nuevas entonaciones; la reafirmación de estas mismas; y por último, su sedimentación.

En la segunda parte de *La Forma Musical como Proceso*, titulada: *Estímulos y*

factores del proceso de formación musical (v. *supra*, cap. VI), Boris Asaf'ev realiza el estudio sobre el impulso como fuente del movimiento musical; el estudio sobre los motores o fuerzas activas, organizadoras y directoras de este movimiento. Estas fuerzas surgen y se generan en el proceso mismo de formación de las correlaciones sonoras. B. Asaf'ev señala como el primer principio que rige las fuerzas del proceso de formación de las correlaciones sonoras, a la distancia dinámica entre los sonidos, el llamado *Distanz-Prinzip*, que condiciona su movimiento.

El *Distanz-Prinzip* fue expuesto por el sociólogo y economista alemán Max Weber, en su obra titulada: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. La obra fue originalmente publicada en 1921, y posteriormente editada como apéndice de su obra *Wirtschaft und Gesellschaft*.²⁴² Boris Asaf'ev realiza en los años veinte una traducción al ruso de esta obra, que nunca se publicó.²⁴³ Max Weber es visto como el fundador de una importante sociología que surge a partir de las teorías sociales de F. Hegel, A. Comte y K. Marx. Además de la filosofía de la historia de W. Dilthey, W. Windelband y G. Simmel.²⁴⁴ En *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*, Weber inicia con un análisis de las proporciones numéricas de la armonía musical.

«Toda música armónicamente racionalizada parte de la octava (proporción de oscilaciones de 1 : 2) y la divide en los dos intervalos de la quinta (2 : 3) y de la cuarta (3 : 4), o sea en dos fracciones del tipo $\frac{n}{n+1}$, llamadas fracciones propias que son también las que están en la base de todos nuestros intervalos musicales por debajo de la quinta.»²⁴⁵

Weber afirma que la octava se divide por medio de fracciones propias en dos intervalos siempre desiguales, y constituye el hecho fundamental de la

²⁴² WEBER, M.: «Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik» en: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübinge, 1922 (trad. cast. «Los fundamentos racionales y sociológicos de la música» en: *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. México, FCE, 1944; trad. rus. «Racional'nye i sociologičeskij osnovy muzyki» en: *Izbrannye proizvedenija*. M. 1994) v. *supra*, cap. IV, n. 10; cap. V, n. 71; y cap. VI, n. 20.

²⁴³ Cfr. ASAF'EV, B.: *Muzykal'naja forma kak process*. op. cit., pp. 72, n.; y, p. 366, n. 6.

²⁴⁴ Cfr. Bohemer, C.: «Weber, Max» Grove.

²⁴⁵ WEBER, M. op. cit., p. 1118. (de la traducción al cast.)

racionalización de la armonía musical. La armonía de acordes racionaliza el material sonoro mediante la división aritmética de la octava en quinta y cuarta. Luego, prescindiendo de la cuarta, de la quinta en tercera mayor y tercera menor. Esto sería aritméticamente así: $\frac{1}{2} = \frac{2}{3} \times \frac{3}{4}$ (octava igual a quinta + cuarta); $\frac{2}{3} = \frac{4}{5} \times \frac{5}{6}$ (quinta igual a tercera mayor + tercera menor). Este proceso se repite formando los intervalos con fracciones de los números 2, 3 y 5. Partiendo de un “tono fundamental”, la música armónica de acordes construye sobre este mismo, las quintas superior e inferior, y sobre estas divididas aritméticamente sus dos terceras, mayor y menor, y así sucesivamente hasta formar la escala diatónica “natural” a partir del tono fundamental en cuestión. La música armónica construida por referencia al “tono fundamental” constituye el principio de *tonalidad*. El elemento fundamental dinámico de la música de acordes que motiva musicalmente el paso de un acorde a otro, es la disonancia.

M. Weber continúa con la exposición de las funciones de los acordes dentro de la tonalidad, afirmando que los elementos básicos del sistema armónico, al parecer, se presentan como una unidad racionalmente completa y en orden. Sin embargo afirma que esto no es así. Esto se evidencia, según Weber, en la contradicción entre los acordes de séptima de dominante de la tonalidad mayor y menor. Ya que su tercera (la nota sensible de la tonalidad) tendría que ser mayor en la tonalidad menor en contradicción con lo que exige el acorde de quinta menor. Como ejemplo, Weber menciona que de lo contrario, el acorde de séptima de dominante de *a-moll* sería al mismo tiempo el acorde de séptima de *e-moll*. Esta contraposición, Helmholtz ²⁴⁶ considera que se determina sólo melódicamente y no armónicamente.

Pero la contradicción existe, porque no solamente se presenta en calidad de nota sensible, sino que está implícita en la función del acorde de séptima de dominante del modo menor. En esta alteración de la séptima menor a mayor

²⁴⁶Cfr. HELMHOLTZ, H.: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Brunswick, 1863 (trad. ingl. *On the Sensations of Tone*. 1875)

se origina el acorde aumentado en la tonalidad menor. De aquí surgen todos los acordes de séptima alterados y sus inversiones. A partir de aquí pueden construirse las escalas alteradas. Así, aquella continua necesidad de progreso en el enlace de los acordes entre sí, ya no se puede fundamentar por sus contradicciones inherentes, de manera puramente armónica, sino que se transforma en un carácter “melódico”. Las melodías no siempre son acordes rotos, es decir, proyectados en sucesión tonal, ni están siempre acopladas por tonos enarmónicos del bajo fundamental. Pero el “melodismo”, nos dice Weber, se encuentra condicionado y ligado armónicamente. J. Ph. Rameau ha sometido también la melodía a la armonía racional del acorde. Helmholtz ha desarrollado teóricamente el principio de la progresión por lugares hacia los tonos de “parentesco más próximo”, (según la escala de tonos enarmónicos y de combinación). Pero tuvo que introducir el principio adicional de la “vecindad de altura del tono”. La vecindad del tono y en particular el paso de semitono unen precisamente dos tonos distantes en el mundo físico entre sí. Sin las tensiones ocasionadas por el irracionalismo de la melodía no habría música moderna, uno de sus medios de expresión más importantes. La racionalización de la música conforme a acordes vive siempre en tensión constante frente a las realidades melódicas, a la que no logra nunca absorber por completo, debido a la posición asimétrica de la séptima. Tampoco desde el punto de vista de la física del sonido se resuelve el sistema sonoro armónico de acordes de modo satisfactorio. Weber se refiere a la temperación. Sus fallas de racionalización provienen del hecho de que las terceras justas sólo se pueden construir con la cooperación del número cinco, y por consecuencia, el círculo de quintas no puede conducir a terceras justas. Es lo que M. Hauptmann²⁴⁷ interpreta como la oposición de la determinación de las quintas y las terceras. Sobre el número primo en los tonos en la escala de los enarmónicos empezando con el séptimo tono, y la división armónica de la cuarta existe el mismo problema, y no se puede obtenerse mediante su

²⁴⁷ Cfr. HAUPTMANN, M.: *Die Natur der Harmonik und der Metrik: zur Theorie der Musik*. Leipzig, 1853.

empleo un sistema de intervalos racional que se pueda emplear en la música de acordes. El número siete sería sin duda perfectamente legítimo en sistemas musicales cuyo intervalo básico fuera no la quinta y la tercera, sino la cuarta. M. Weber afirma que una música puramente melódica, que transponga a la quinta o la cuarta de manera óptima los movimientos melódicos, sería la que elimine el número cinco en su división armónica, y con esto, la diversidad de los pasos de tono entero. Limitándose a los números 2 y 3, se obtiene básicamente el tono entero, el mayor con la proporción $\frac{8}{9}$, es decir, el “tonos” griego. El intervalo entre la quinta y la cuarta ($\frac{2}{3} : \frac{3}{4} = \frac{8}{9}$), obteniendo así 6 quintas justas y otras tantas cuartas en la escala diatónica. Pero con esto se eliminan las terceras armónicas, que sólo pueden formarse como justas mediante la división armónica de la quinta con el empleo del número cinco. Consecuentemente se eliminan los acordes de tres sonidos, es decir, la superposición de terceras y la distinción de los modos mayor y menor del sistema tonal, anclado al tono fundamental. Este fue el caso de la música griega y de los modos eclesiásticos de la Edad Media. En lugar de la tercera mayor se encuentra el ditono, y en lugar de los semitonos diatónicos el “leima”, que es un intervalo residual del ditono frente a la cuarta. La partición de la octava se realiza en dos cuartas simétricas (do-fa, sol-do’) separadas por el “tonos” (*diazéuticas*), en contraste con las dos unidas en un mismo tono mediante *sinafe*, que es la identidad del tono final con el tono inicial de la otra, *sinemmenas* (sol-do, do-fa). Así se obtienen los tonos mediante la partición de las cuartas según el principio de la igualdad de los pasos de tonos enteros, el “principio de la distancia”. En consecuencia, la diversidad de los dos tonos enteros y los dos semitonos originados por la partición armónica desaparecen. Muchas escalas primitivas introducen una sola distancia tonal de tono entero al interior de las dos cuartas *diazéuticas*. Anhemitónico,²⁴⁸ la pentafonía libre de semitonos. Esta

²⁴⁸ El término significa “sin semitonos”, usado principalmente en conjunción con el “pentatónico” para distinguir la música en la cual el modo o la escala consiste de combinaciones de segundas y terceras mayores. Cfr. «Anhemitonic» Grove.

está presente en la mayoría de la música de los pueblos de Asia, América y algunos de Europa. La pentafonía evita el paso del semitono por el ethos de la música. El cromatismo es antipático a la música de muchos pueblos y a la Iglesia cristiana primitiva. Esto debido tal vez a la dificultad de su entonación unívoca, y por supersticiones en lo irracional del semitono. Pero no es posible establecer que la pentafonía se haya originado precisamente por evitar el semitono, como suponía Helmholtz. Weber concluye que lo más probable es la interpretación de la pentafonía como combinación de dos cuartas diazéticas, originalmente partidas por un intervalo móvil, según el movimiento melódico hacia arriba o hacia abajo. Esto en sus variantes, tanto las de tonos enteros anhemitónico, como las que incluían semitonos. M. Weber cita dos ejemplos:

«El τρόπος οπονδειάζων de los griegos, que en cuanto melodía del sacrificio tuvo que ser indudablemente muy antiguo, era, según Plutarco, pentatónico, y aun obviamente anhemitónico. El segundo Himno délfico a Apolo, compuesto tardíamente, pero con estilo visiblemente arcaizante, parece evitar el empleo de más de tres tonos de un tetracordio, pero no, en cambio, el paso de semitono. En conjunto, la evitación o la degradación de los semitonos a distancias sólo melódicamente “sensibles” constituye probablemente el sentido “tonal” más antiguo, y probablemente el más difundido también, de la pentafonía, que representa ya ella misma una especie de selección de intervalos armónicos racionales de entre la profusión de las distancias melódicas.»²⁴⁹

A partir de aquí, Weber afirma que dejamos atrás el estudio de la obtención de los intervalos obtenidos racionalmente por las divisiones armónicas, para adentrarnos en el terreno de la formación de las escalas mediante la mera selección de distancias melódicas en el interior de la cuarta, que permite una libertad considerablemente más amplia que toda escala determinada armónicamente. El *Distanz-Prinzip*.

La división de la cuarta como intervalo melódico fundamental en las escalas

²⁴⁹ WEBER, M. op. cit., p. 1128

de los teóricos helenísticos, bizantinos, árabes e hindúes, se relacionaba con el ethos específico de las distintas modalidades de partición. Una diferenciación originalmente local de las escalas melódicas, se pone de manifiesto en las designaciones regionales de los modos griegos. El dórico, frigio, etc., lo mismo que las escalas hindúes y arábicas. El sistema tonal por distancias, probablemente fue propiciado por un desarrollo de origen instrumental en la música griega y árabe. En el sistema tonal griego de la época clásica, la cuarta estaba dividida además de la partición diatónica pitagóricamente efectuada en relación con la distancia, también en tercera menor y dos semitonos (cromáticamente), y luego en tercera mayor y dos cuartos de tono (enarmónicamente), en ambos casos con la eliminación del tono entero. Los nuevos tonos cromáticos de partición se construyeron en la época del Renacimiento, determinados por las terceras y las quintas. Los tonos de partición griegos en cambio, son producto de la construcción sonora *conforme a la distancia*, surgida sólo del cultivo de intereses melódicos. El ditono es una distancia puramente melódica. La tendencia a la igualdad de las distancias estaba determinada por doquiera, en gran parte por los intereses del transporte de las melodías. Esta misma necesidad de igualdad se daba también en el Medioevo temprano.

La formación de los intervalos se explica probablemente mediante la influencia del ritmo, que le confería carácter de empuje, por una parte, y mediante la influencia del lenguaje por la otra. En determinadas circunstancias, el lenguaje puede influir sobre la configuración del curso melódico. De los antiguos monumentos musicales conocidos, el más antiguo es el primer Himno a Apolo de Delfos, que sigue en el movimiento de la melodía al acento lingüístico. Así mismo el empleo de intervalos racionales ha sido en parte creado, y en parte fijado por los instrumentos. Los instrumentos fijan el acompañamiento de la danza y la melodía de los cantos de danza. El desarrollo de una tonalidad primitiva es propiciado por la distinción de los intervalos armónicamente más puros. La octava, la quinta y la cuarta, frente a otras distancias. Su claridad propicia el reconocimiento y

éste a su vez la memorización musical. Por otra parte los instrumentos antiguos dan los intervalos más simples, sobre todo la quinta y la cuarta, como sonidos de afinación unívoca y retenerse así en la memoria. Sin embargo, la distinción de determinadas series de tonos se ha desarrollado como producto de la reflexión teórica, en una determinada etapa de desarrollo cultural. La música primitiva surge de fines prácticos y no sólo estéticos, que fue ante todo mágico. En particular apotropeicos (de culto) y exorcísticos (médicos). Por tanto, toda desviación respecto de una fórmula prácticamente acreditada, destruía su eficacia mágica y podía atraer la cólera de los poderes sobrenaturales. Su acuñación en sentido propio de las fórmulas musicales era una cuestión vital, y el canto incorrecto un sacrilegio. Es por eso la canonización de los intervalos musicales. Ahora bien, las series de intervalos de las diversas "tonalidades" de la música griega y otras culturas, así como los modos eclesiásticos de la Edad Media, no son según la terminología de Helmholtz escalas *accidentales*, sino simplemente esquemas contruidos únicamente conforme a la distancia. La ampliación de las tonalidades eclesiásticas hasta 12, mediante la incorporación de las escalas en uso desde hacía mucho tiempo en la música profana, es decir la "jónica" (en *Do*) y la "eólica" (en *La*), hecha por Glareanus en el siglo XVI (v. *supra*, nn. 12, 13), vino a significar la renuncia definitiva a los restos de la antigua tonalidad del tetracordio. En la actualidad el temperamento ha despojado a nuestro oído, desde el punto de vista melódico, una parte de aquella sensibilidad que imprimió al refinamiento de la cultura musical antigua.

El *Distanz-Prinzip* de Max Weber influyó sobre el pensamiento musical de B. Asaf'ev, particularmente en la caracterización del principio de la distancia dinámica entre los sonidos, que rige las fuerzas del proceso de formación de las correlaciones sonoras, es decir, sobre la formación de los intervalos. Este principio juega un papel vital en el proceso evolutivo de la música en occidente, ya que marca los periodos de crisis y el restablecimiento de nuevos periodos entonativos en la historia de la música. A continuación exponemos los puntos concretos a los que llevó esta influencia.

1. Las melodías no son acordes rotos proyectados en sucesión tonal, ni están siempre acopladas por los tonos enarmónicos del bajo fundamental. Las tensiones irracionales de la melodía son uno de sus medios de expresión más importantes, y la racionalización de la música conforme a los acordes, vive siempre en tensión constante frente a las realidades melódicas. Tampoco se resuelve el sistema sonoro armónico desde el punto de vista de la física del sonido. Es necesario dejar atrás el estudio de los intervalos obtenidos racionalmente por divisiones armónicas, para adentrarnos en la formación de las escalas mediante la mera selección de distancias melódicas al interior de las cuartas. El *Distanz-Prinzip*.
2. En la música griega y los modos eclesiásticos de la Edad Media, la partición de las cuartas era según el principio de la igualdad de los pasos de tonos enteros. La partición de la octava se realizaba en dos cuartas simétricas (do-fa, sol-do') separadas por el "tonos", y se obtenían los tonos mediante la partición de cuartas según el principio de la igualdad de los pasos de tonos enteros.
3. El cromatismo fue atípico de la música de pueblos antiguos y a la Iglesia primitiva cristiana. Esto debido a la dificultad de su entonación unívoca, a las supersticiones en lo irracional del semitono y al horror a la disonancia del *Tritonus*. El sentido "tonal" más antiguo lo constituye la evasión de los semitonos "sensibles". Los nuevos tonos cromáticos de partición se construyeron en la época del Renacimiento, determinando las terceras. Los tonos de partición griegos fueron el producto de la construcción sonora *conforme a la distancia*, surgida exclusivamente del cultivo de intereses melódicos. La tendencia a la igualdad de las distancias estaba determinada por doquiera en gran parte por los intereses del transporte de las melodías.
4. La canonización de los intervalos de la música primitiva surge de fines prácticos y no sólo estéticos, y ante todo mágicos. En particular apotropeicos (de culto) y exorcísticos (médicos). Toda desviación respecto de una fórmula prácticamente acreditada, destruía su eficacia mágica y podía atraer la cólera de los poderes sobrenaturales. La acuñación de las fórmulas musicales era una cuestión vital, y el canto incorrecto un sacrilegio. De aquí las entonaciones fijadas en la conciencia y la conformación del ethos y la norma.

CONCLUSIONES

El objetivo de nuestra investigación ha sido exponer la vida y la obra de Boris V. Asaf'ev. A lo largo de doce capítulos hemos presentado en una síntesis, los hechos más relevantes de su vida y el análisis de su obra crítica y teórica. No obstante, este trabajo no ha sido la simple suma de una vida más una obra, sino el resultado de la interrelación entre una obra condicionada por su época, y una vida marcada por su obra. Una obra que se cristaliza en la teoría musical, surgida del torrente de los acontecimientos sociales y políticos en el curso de una vida marcada por la historia. La investigación ha sido precisamente esta síntesis, que redimensiona desde una nueva perspectiva, el papel social y político que jugó B. Asaf'ev en la historia.

La ideologización del arte en la revolución, marcó a la *intelligenciya* rusa del siglo XX. Pero el nacionalismo y los prejuicios del pueblo ruso, determinaron a la revolución misma. El nacionalismo deformó al marxismo, apartándolo del internacionalismo y llevándolo hacia el solipsismo. Esta deformación marcó todo. El nacionalismo ruso deformó al arte soviético y a la teoría estética del socialismo, llegando hasta el engaño decorativo de un "socialismo inexistente". El nacionalismo arrastró a Boris Asaf'ev mismo a la encrucijada del pensamiento ruso, a la ambivalencia perenne entre un occidente que se auto-excluye, y un oriente que tiende siempre hacia éste.

I. Stalin se sirvió de este prejuicio en su lucha por el poder, abriendo la caja de Pandora al nacionalismo. Al declararse el socialismo en un sólo país, el occidente fue entonces el único enemigo, cuya imagen se identificó con los "males" artísticos del formalismo, el cubismo, el abstraccionismo, el expresionismo, el surrealismo, y todo "mal-ismo" del capitalismo decadente.

En el umbral de la guerra fría, el partido comunista inicia su cruzada contra la infiltración del cosmopolitismo en el arte ruso, en el que Boris Asaf'ev enarbola el estandarte del nacionalismo soviético, pugnando patrióticamente *Por una nueva estética musical, por un realismo socialista.*

Después de su muerte, su obra teórica fue objeto de una doble mistificación. Por un lado la “apologética-marxista”, que intenta fundamentar la estética musical del realismo socialista en base a su teoría. Por el otro, la visión “etnográfica y populista” de la musicología de occidente, que intenta explicar su teoría sólo en relación a la etnomusicología, o en base a la teoría leninista del reflejo, quedando ésta atrapada por ambos lados en el dogmático entramado teórico del marxismo.

Como hemos visto en el último capítulo, la teoría de la entonación surge y se desarrolla en base a la contraposición de una serie de teorías filosóficas, estéticas, científicas, y musicológicas que han surgido hasta el umbral del siglo XX. Su obra no se ciñe a los estrechos marcos de la teoría marxista. La contraposición entre materia y consciencia del materialismo, no es de ningún modo la base gnoseológica de la teoría asafiana de la entonación, como pretende demostrar la musicología marxista de la posguerra. Este dualismo, o paralelismo psico-fisiológico del marxismo, contradice la idea central de la teoría, que concibe a la música como un fenómeno único. La estética soviética, al quedar atrapada en la dicotomía del inevitable reflejo de la realidad por el arte a través de su “idea artística”, fue incapaz de superar el paralelismo entre materia y consciencia, firmemente anclado como dogma metafísico. No obstante, la musicología soviética le impuso su camisa de fuerza, despojando a la teoría de la entonación de su estética original, e identificando su concepto de la “entonación” con el “ideal artístico”.

Debido a la politización de su obra, y por salvaguardar su vida de los procesos policiales del stalinismo, el mismo Boris Asaf'ev llegó al extremo de criticar sus postulados teóricos, rebajando su crítica a un patriotismo exacerbado de ataque irracional y absurdo, condenando tanto a sus propios camaradas soviéticos como al formalismo. En este sentido Boris Asaf'ev fue una víctima, y paradójicamente, un verdugo de la política cultural del comunismo. Pero a pesar de estos desafortunados acontecimientos, y tras el velo oficial de la musicología soviética, su pensamiento original aún persiste.

La teoría de la entonación es una cosmo-audición que plantea el origen, la evolución y el desarrollo de la música. El proceso por el cual la música se cristaliza en sus distintas formas que son determinadas históricamente. La teoría intenta dar una respuesta al origen y esencia de la música desde el lenguaje. Porqué y cómo se origina el lenguaje musical. Cómo es su desarrollo social y el proceso de cristalización de sus formas; tanto de las formas concretas de hacer música, como del desarrollo de sus estructuras, que resultan del proceso de cristalización de las ideas entonativas.

La teoría de la entonación es una idea evolutiva, que Boris Asaf'ev concibe a través de la dialéctica hegeliana bajo sus tres momentos fundamentales: la tesis, la antítesis, y su síntesis, en base a lo cual se desarrolla todo el proceso histórico de las entonaciones que constituyen la música. A la tesis le corresponde el proceso de acumulación de las entonaciones; a la antítesis el proceso de crisis de las mismas; y a la síntesis, el restablecimiento de un nuevo estado entonativo. A través de este proceso continuo de afirmación, negación y reafirmación de las entonaciones, Boris Asaf'ev analiza el proceso histórico de cristalización de las formas en la cultura musical de occidente.

Este proceso evolutivo se describe desde el origen mismo de la música, que inicia con un largo proceso prehistórico de distinción y separación de las entonaciones musicales de las del lenguaje. Al establecerse las primeras entonaciones, se inicia un proceso de selección y acumulación social de las más útiles; de aquellas entonaciones que mejor responden al proceso social de la adaptación humana. Una especie de darwinismo entonativo.

Después inicia un desarrollo entonativo, en el que se concentran las primeras reservas de entonaciones y la formación de los diccionarios entonativos. Posteriormente se presenta el periodo de la crisis, que se expresa en la inercia y en el envejecimiento de estas entonaciones. Esto conlleva a la introducción de nuevas entonaciones, ya sea a través de la creación individual, o colectiva anónima de las distintas capas sociales. Estas nuevas entonaciones provocan la resistencia social a las mismas, ya sea en su conjunto o parcialmente, para finalmente llegar al establecimiento de un nuevo estado entonativo. En éste, se

inicia de nuevo el proceso de la selección y aceptación de las nuevas entonaciones; la reafirmación de las mismas; y por último, su sedimentación.

En cierto aspecto, Boris Asaf'ev es el precursor de la semiótica musical, que describe y analiza bajo sus propios términos. En su teoría, la música es vista como una de las diferentes formas de la comunicación humana, y el lenguaje musical se analiza tanto en sus características funcionales como estructurales.

En el análisis de su característica funcional, la entonación musical se explica bajo el largo proceso de separación y distinción de la entonación del lenguaje oral, en el proceso de cómo ésta adquiere su sistema fijo de alturas que constituye la formación de los intervalos.

La entonación oral y gestual, que representan el aspecto emocional de la comunicación humana, se revela precisamente en la relación o intención del sujeto hacia el objeto o idea que designa, o hacia el sujeto a quien se dirige en la comunicación. Esta entonación es sumamente rica e indeterminada, y es el atributo de expresión de la palabra y el gesto. Es la dimensión pragmática de la semiosis. Pero además de distinguirse básicamente de la del lenguaje, la entonación musical es un signo autotélico, es decir, es un signo que se designa a sí mismo. La entonación musical no es un atributo de la palabra, ni un medio para designar objetos. La entonación musical no designa ningún objeto de la realidad trascendente, ya que su ámbito es el de la realidad intencional del sujeto. La entonación es la dimensión pragmática de la semiosis musical. Así, la entonación musical es un signo estético que señala hacia sí mismo como realidad intencional; un signo autotélico. La música es en sí el lenguaje de las entonaciones que son llevadas a un sistema interválico fijo. Estos sistemas de organización interválica son los que determinan a la entonación musical. La entonación es pues la esencia del proceso en la semiosis musical. Es el medio de transmisión de su significado y de su sentido.

Por otra parte, la teoría de la entonación determina las características estructurales que definen a la música como obra de arte. El proceso por el cual su forma artística es determinada histórica y socialmente, a través de la acumulación de las entonaciones asentadas en la memoria colectiva, que bajo

las leyes naturales de la percepción humana, nos dan como resultado la selección social de las entonaciones más útiles. Así, la forma musical, en su afán de ampliación de los límites de la obra, se determina por la capacidad de percepción auditiva de la sociedad, en un sistema jerárquico de relaciones entre los signos artísticos (las entonaciones), definiendo su sintáctica y aspecto lógico. En este sentido, la forma musical es el resultado de un proceso de selección social, una síntesis, y no un esquema determinado racionalmente. La forma musical es el resultado de una selección social en la entonósfera, y no del determinismo que profetiza de antemano las formas.

La entonación es el núcleo a partir del cual se forma la música. Para que la música sea un arte, ésta debe expresarse mediante una forma. Esta forma es el resultado del proceso de formación de las entonaciones. Esta formación se concibe como el proceso de morfo-formación de los organismos, como el crecimiento de las plantas o la morfología de los seres vivos. En este sentido, la forma musical es la cristalización del torrente sonoro ininterrumpido, una síntesis de forma y contenido. Es por eso que la forma no puede ser vista como un esquema racionalmente predeterminado, ni como una estructura concebida a priori, como copas en las que se vierte el vino.

La música es ante todo un arte temporal que se percibe por el oído, por eso su proceso de formación sólo es posible en el transcurso del torrente sonoro en movimiento, y su forma es la síntesis de ese movimiento. Las formas racionalmente preestablecidas son morfo-esquemas arquitectónicos mudos. Son el producto de la percepción visual del tiempo espacializado, del tiempo regular que sirve para medir el espacio vacío. El tiempo como instrumento de medición sólo es posible en la regularidad de los fenómenos. El tiempo para el arte musical no tiene carácter de dimensión, ya que el tiempo de la conciencia es irregular y cambiante; es una intensidad en la continuidad de la conciencia. Sólo en la regularidad del tiempo espacial podemos reconstruir el tiempo perdido, pero de sus partes no podemos sumar el tiempo real de la conciencia, ya que las condiciones de nuestro espíritu son inconstantes, y sus relaciones cambian unilateralmente. Si la música expresa los estados de la conciencia; si

ésta es la expresión del pensamiento y de los estados de ánimo, entonces la música se concretiza en el tiempo de la experiencia viva, y no en el tiempo regular como dimensión física. En la música el tiempo es un signo de intensidad, y una forma de contemplación de nuestro sentimiento interno vivo. La forma musical sólo es posible en el tiempo real vivido, en la duración real percibida. Esta duración es el tiempo real de la conciencia que se rige por las leyes fundamentales de la percepción, que son la memoria, la comparación, y la repetición.

La música se percibe por el reconocimiento de las entonaciones asimiladas en la memoria. El reconocimiento auditivo es la forma de su percepción que se fija a través de las repeticiones. La asimilación de nuevas entonaciones se basa en la constante comparación de éstas con las ya asimiladas; es el proceso de la selección social de las entonaciones. Así, la forma musical es el resultado de este proceso, basado en las leyes naturales de la percepción humana, y no el resultado de la razón que determina las formas fuera de su proceso real de formación.

La forma artística no es la simple suma de sus partes aisladas y predeterminadas *a priori*. La unidad de la obra se determina por la relación de cada una de sus partes en el torrente ininterrumpido del proceso de formación. Así, la música es el mundo de las relaciones, el mundo de las dependencias funcionales, en la cual no existe un lugar para las cosas, porque la entonación no designa al mundo, sino la revelación del pensamiento mismo. La forma musical se presenta así como el movimiento incesante de partículas sonoras. Éstas se relacionan en su atracción mutua hacia el centro más cercano, y éstos hacia un centro único de todas las esferas sonoras, concentrando la energía de radiación de todos los elementos. El arte es una manifestación de la energía espiritual. Esta energía espiritual es la voluntad artística en su afán de expresión del mundo interno de la conciencia. Es por eso que la música surge de necesidades psíquicas para satisfacer las necesidades psíquicas. Todo proceso de formación musical es representado y descrito por los cambios de energía que se experimentan en el tiempo y el espacio. Percibimos el mundo a

través de la música, en la medida en que percibimos la energía en nuestros sentidos, especialmente diseñados para la percepción de la energía psíquica-sonora. Todo tipo de energía se subordina a la ley de la conservación de la energía. La actividad de nuestros sentidos y de todo lo que escuchamos depende siempre y únicamente de la energía y sus transformaciones, y al igual que todos los procesos de la vida, el torrente musical también es un proceso energético.

Finalmente, la teoría de la entonación es una concepción empiriomonista de la música. Si se observa a la sustancia desde su extensión, resulta un fenómeno físico; si se observa desde su aspecto psíquico, como pensamiento, resulta otro distinto. El paralelismo representa las dos caras de uno y un mismo fenómeno, ya que a todo proceso material le corresponde algún proceso espiritual y al contrario. Ningún proceso espiritual puede transcurrir sin lo material. Este antiguo problema de la división del fenómeno entre materia y conciencia, se resuelve en la cosmovisión energética. La música como energía representa un fenómeno tanto material como espiritual. El fenómeno musical para la teoría de la entonación es un proceso único, que une a la creación, la interpretación y la audición en un sólo proceso. La música comienza en la respiración y termina en la imaginación del que la escucha. La música es un todo indivisible y un torrente ininterrumpido, cristalizado en una síntesis de forma y contenido. La forma musical es el resultado del proceso de formación de los pensamientos sonoros. Estas ideas sólo son posibles si se supera la división dualista entre materialismo e idealismo; al paralelismo que separa al espíritu de la materia, al sonido del pensamiento, y finalmente, al contenido de la forma. La música como pensamiento es "muda", insonora e irreal, ya que únicamente existe en la mente del compositor. La música como materia, como objeto físico sonoro (acústico), es un juego vacío de sonoridades, un calidoscopio sonoro sin contenido alguno, o una combinación de arabescos sonoro-decorativos. Sólo la música concebida como experiencia única de lo físico y lo psíquico, monísticamente, como energía, se supera este dualismo.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES

DOCUMENTOS**

1908

1908a —:«Pis'mo D. V. Stasov — B. V. Asaf'evu. (9 junja, 1908)» CGALI, f. 2658, op. 1, ed. 716. Publicada en: [KRJUKOV, 1981] № 13, pp. 75-76.

1908b—:«Pis'mo A. K. Ljadov — B. V. Asaf'evu (20 oktjabrja 1908)» CGALI, f. 2658, op. 1, ed. 621. El año se establece por el sello postal. Publicada en: [KRJUKOV, 1981] № 14, pp. 76-77.

1918

1918a —:«Dekret o nacionalizacii moskovskoj i petrogradskoj konservatorij 12 julja 1918 g. » Original: I M L. 2.1.6567.1. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] p. 29.

1918b —:«Izveščenie muzykal'nogo otdela Narkomprosa o nacionalizacii konservatorii 19 julja 1918 g. » Original: GAORSS. 7441. 1. 35. 4-5. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 217-218.

1918c —:«Otvét narodnogo komissara po prosveščeniju A. V Lunačarskogo na voprosy delegacii konservatorii 29 julja 1918 g.» Original: GAORSS. 7441. 1. 36. 121 i ob. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 218-223.

1918d —:«Objazatel'noe postanavlénie muzykal'nogo otdela Narkomprosa o besplatnom obučeníi v rajonnyh narodnyh školach. 20 octjabrja 1918 g.» *Severnaja kommuna*. № 135, 20 x, 1918. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] p. 98.

1919 —:«Položenie o muzykal'nom otdelè narodnogo komissariata po prosveščeniju na 1919» en: *Kalendar'-spravočnik. Muzykal'nogo otdela Narkomprosa na 1919 g.* Pr. — M., 1919. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 33-35.

1920 —:«Programma kursa "Russkoe narodnoe muzykal'noe tvorčestvo" sostavlennaja B. V. Asaf'evym. [1920 g.] » CMMK. 171.28.5354.1—3. Autógrafo. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 285- 286.

1922 —:«Otčët razrjada istorii muzyki G I I I za 1922 god.» GAORSS. 3289.4.1.11. ob. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] p. 215.

** Los documentos se listarán en el orden cronológico de su creación.

1924

1924a —:«Pis'mo B. V. Asaf'ev- P. A. Lamm. (1 dekabnja 1924)» Archivo P. A. Lamm, en Moscú. Publicada en: [LIVANOVA, 1975] № 1, pp. 104-105.

1924b —:«Pis'mo B. V. Asaf'ev- P. A. Lamm. (10 dekabnja 1924)» Archivo P. A. Lamm, en Moscú. Publicada en: [LIVANOVA, 1975] № 2, pp. 107-108.

1925

1925a —:«Itogi pervogo trëchletija opernoj studii konservatorii. 1925 g. » GAORSS. 7441. 1. 330. 52-54. Copia. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 240-243.

1925b —:«Protokol zasedanie Komissii po proslušivaniju opery "Boris Godunov" v pervonačal'noj redakcii (19 nojabnja 1925 g. v GATOB)» Publicado en: [LIVANOVA, 1975] pp. 107-108, n. 2.

1926

1926a —: «Ob'jasnitel'naja zapiska i proekt učebnogo plana naučno-muzykal'nogo otdelenija, sostavlennye B. V. Asaf'evym. 1926 g. » Copia: ROLGK, № 6082. Publicada en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 247-252.

1926b —: Chronika: «Musorgskij ili Rimskij-Korsakov. Postanovka podlinnogo "Borisa Godunova"» [K postanovke podlinnogo "Borisa Godunova" — fragmenty vyskazyvanij B. V. Asaf'eva po etomu voprosu na zasedanii special'noj komissii v Len. Gos. Akad. teatre opery i baleta.] *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 7 xii, 1926.

1927 —:«Programma seminarija po sociologii muzyki, sostavlennaja B. V. Asaf'evym. 1927 g. » Copia: ROLGK. № 6117, ctr. 31 i ob. Publicado en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 272-273.1928

1928 —: «Pis'mo A. V. Lunačarskij — B. V. Asaf'evu (10 dekabnja 1928) » CGALI, f. 2658, op. 1, ed. 629. Sobre un impreso del Comisariato Popular de Educación. Sello y firma autografiada. Publicada en: [KRJUKOV, 1981] № 111, p. 142.

1929

1929a —: «Pis'mo B. V. Asaf'ev — A. V. Lunačarskomu (vesna 1929) » Copia: CGALI, f. 2658, op. 1, ed. 445, l. 6-8 ob. Fecha determinada por el contenido. Publicada en: [KRJUKOV, 1981] № 114, pp. 144-45.

1929b —:«Otčet o zarubežnoj komandirovke 1929 g.» LGITMiK, f. 1, op. 2, ed. 134. Firmado por Asaf'ev. Publicado en: [KRJUKOV, 1981] pp. 63-66.

1936

1936a —: «Beseda tovariščej STALINA I MOLOTOVA s avtorami opernogo spektaklja "Tichij Don"» *Pravda*, ot 18 i, 1936 (ahora en: *Sovetskaja Muzyka*. № 2, 1936, p. 3).

1936b —:«Rezoljucija obščego sobranija kompozitorov i muzykovedov, prinjata 15/II 1936 g.» *Sovetskaja Muzyka*. № 2, 1936 [s. pág.]

1936c —: «Rezoljucija rasširennogo plenuma pravlenija leningradskogo sojuza sovietskikh kompozitorov.» *Sovetskaja Muzyka* № 3, 1936, pp. 14-15.

1936d —: «Protiv formalizma i fal'si. Tvorčeskaja diskussija v moskovskom sojuze sovietskikh kompozitorov» *Sovetskaja Muzyka*. № 3, 1936, pp. 16-60.

1936e —: «Protiv formalizma i fal'si. Tvorčeskaja diskussija v leningradskom sojuze sovietskikh kompozitorov» *Sovetskaja Muzyka*. № 5, 1936, pp. 28-73.

1946

1946a —: «Postanovlenie Soveta Narodnykh Komissarov Sojuza SSR o prisuždenii Stalinskikh premij za vydajuščiesja raboty v oblasti iskusstva i literatury za 1943-1944 gody» *Sovetskaja Muzyka*, № 2-3, 1946, pp. 3-16.

1946b —: «O prisuždenii Stalinskikh premij za vydajuščiesja raboty v oblasti iskusstva i literatury za 1945 god.» *Sovetskaja Muzyka*, № 7, 1946, pp. 3-13.

1948

1948a —: «Ob opere "Velikaja družba" V. Muradeli. Postanovlenie CK VKP(b)» *Pravda*, ot 10 fevralja 1948 g (ahora en: *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1948, pp. 3-8).

1948b —: «Vstupitel'naja reč tov. A. A. Ždanova na soveščanii dejatelej sovietskoj muzyki c CK VKP(b).» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1948, pp. 9-13.

1948c —Chronika: «Vystuplenie tov. A. A. Ždanova na soveščanii dejatelej sovietskoj muzyki v CK VKP(b)» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1948, pp. 14-26.

1948d —Chronika: «Pervyj Vsesojuznyj s'ezd sovietskikh kompozitorov» *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1948, pp. 62-75.

1948e —Chronika: «Pervyj Plenum Pravlenija SSK SSSR» *Sovetskaja Muzyka*. № 2, 1948, pp. 76-78.

1958 —: «Postanoblenie CK KPSS ot 28 maja 1958 g. Ob ispravlenii ošibok v ocenke oper "Velikaja družba", "Bogdan Chmel'nickij" i "Ot vsego serdca"» *Pravda* ot 8 ijulja 1958 g. (ahora en: *Sovetskaja Muzyka*, № 7, 1958, pp. 3-4).

OBRAS DE B. ASAF'EV PUBLICADAS**

1914-1931 OBRAS PUBLICADAS BAJO EL SEUDÓNIMO: IGOR' GLEBOV

1914

1914a —: «Obzor chudožestvennoj dejatel'nosti Mariinskogo teatra (sezon 1913/14)» *Muzyka* № 173, 1914, pp. 232-237, i *Muzyka* № 174, pp. 251-256 (ahora en: [ASAF'EV, 1976a] pp. 75-83).

** Las obras de B. V. Asaf'ev (seud. Igor Glebov), se listarán en el orden cronológico de su primera publicación.

1914b —: «Pervaja četvert sezona v Mariinskom teatra (sezon 1913/14) » *Muzyka* № 196, 1914, pp. 515-519.

1914c —:«"Sneguročka" v Muzykal'noj drame» *Muzyka*. № 197, 1914, pp. 538-541.

1914d —: «"Alastor" Mjaskovskogo» *Muzyka*. № 198, 1914, pp. 547-554.

1914e —: «Nakonec-to! (Korsakovskij cikl) » *Muzyka*. № 201, 1914, pp. 596-597.

1914f —:«Petrogradskie kuranty 1. Koncertnaja letopis' s impressionističeskimi zamečanijami o tvorčestve Ljadova, Musorgskogo, Stravinskogo, Prokof'eva i pročich » *Muzyka*. № 203, 1914, pp. 629-636.

1915

1915a —: «Petrogradskij kurant. 3. O poslednem (6) simfoničeskom koncerte I. R. M. Obščestva i o nedeždach na lučšee buduščee, čemu zalogom da poslužit interesnaja programma etogo koncerta» *Muzyka*. № 208, 1915, pp. 71-75.

1915b —: «Petrogradskij kurant. 4. "Pro noviznu"; obsor proizvedenij, ispolnenych na IV i V večerach sovremennoj russkoj muzyki. "Skazki" Čerepnina i skazka ("po Andersen' u") o S. Prokof' eve, rasskazannaja im sami» *Muzyka* № 209, 1915, pp. 85-89.

1915c —: «O romantičeskoj sušnosti tvorčestva Musorgskogo, poputno o romantizme voobščee, vsë v predelach polemičeskogo otveta epigonu "peredvižničestva" » *Muzyka*. № 211, 1915, pp. 121-127.

1915d —: «Petrogradskie kuranty.5. Nezavisimye i ravnodušnye.» *Muzyka* № 214, 1915, pp. 172-177 (ahora en: [ASAF'EV, 1976a] pp. 83-86)

1915e —: «Tri smerti» *Muzyka*, № 221, 1915, pp. 299-304.

1915f —: «Ot "opytov" k novym dostiženijam. Po povodu muzykal'nych "restavracij" Kastal'skogo» *Muzyka*. № 228, 1915, pp. 412-417.

1916

1916a —: «"Carskaja Nevesta" Rimskogo-Korsakova» *Muzyka* № 246, 1916, pp. 120-123 (ahora en: [ASAF'EV, 1976a] pp. 178-181)

1916b —: «Petrogradskij kurant. 12. Iz nedavno perežitogo (Sergej Prokof'ev) » *Muzyka* № 249, 1916, pp. 167-172.

1916c —: «"Sneguročka" Rimskogo-Korsakova v Bol'shom Teatre» *Muzyka*. № 251, 1916, pp. 203-204 (ahora en: [ASAF'EV, 1976a] pp. 166-168)

1916d —:«V. V. Stasov (Pamjatka) » *Muzykal'nye sovremennik*. № 2, 1916, pp. 5-9. (ahora en: [ASAF'EV, 1954b] pp. 273-275)

1916e —:«Romansy S. I. Taneeva» *Muzykal'nyi sovremennik*. № 8, 1916, pp. 94-114.

1917

1917a — GLEBOV, I., ed.: «Melos» *Kinigi o Muzyki. Kiniga pervaja*, S. Peterburg, 1917, 134 pp.

1917b —: «Soblazny i preodolenja» en: [ASAF'EV, 1917 a] pp. 3-27.

1917c —: «Vpečatlenija i mysli [Muzykal'naja žizn' Petrograda] » en: [ASAF'EV, 1917a] pp. 78-95.

1917d —: «Mariinskij teatr (fakty i sluchi) » *Chronika žurnala Muzykal'nye sovremennik*. № 16, 1917, pp. 1-7.

1917e —: «Zolotoj petušok (Nebylica v licach Rimskogo-Korsakova) » *Ruskaja volja*. ot 12. IX. 1917.

1917f —: «Put' k radost (O namečajuščemsja v russkoj muzyke novom puti razvitija) » *Novaja žizn'* ot 26. VII 1917.

1918

1918a — GLEBOV, I., ed.: «Melos» *Kinigi o Muzyki. Kniga vtoraja*, S-Peterburg, 1918, 160 pp.

1918b —:«Puti v buduščee» en: [ASAF'EV, 1918a] pp. 50-96.

1918c —: «Vpečatlenija i mysli [«Sneguročka» Rimskogo-Korsakova] » en: [ASAF'EV, 1918a] pp. 142-159.

1918d —:«Vmesto obzora (Zatiše v muzykal'noj žizni. Neobchodimost' i vozmožnost' eë oživlenija) » *Žizn' iskusstva* ot 31. X 1918 g.

1919

1919a —: *Putevoditel' po koncertam*. Vyp. 1. Pb., MUZO NKP, 1919; 2ª ed. M. Sovetskij Kompozitor, 1978.

1919b —: «A. K. Ljadov. Igor' Stravinskij» Priloženie k programme simfoničeskich koncertov 17 i 24. IX 1919. Pg., Muzo NKP, 7 str (ahora como: «Igor' Stravinskij i ego belety» en: [ASAF'EV, 1922d] pp. 227-247)

1921

1921a —: *Skrjabin. Opyt charakteristiki*. Pg., «Svetozar», 1921.

1921b —: «Franz Liszt (1811-1886) » Priloženie k programme simfonič. koncertov 5 i 9 VII, 1921. Pr., Gos. Filarmonija, 1921, pp. 4-7 (ahora en: [ASAF'EV, 1967]; [ASAF'EV, 1981] pp. 69-75)

1921c —: «Dante i muzyka» en: *Dante Aligieri. 1321-1921*. Priloženie k programme simfonič. koncertov Pg., Gos. filarmonija, 14. IX. 1921, pp. 3-50 (ahora como: «Poezija Dante v muzyke» en: [ASAF'EV, 1981] pp. 169-179)

1922

1922a —:«U istokov žizn'. Pamjati Puškina» en: "*Orfej*" *Knigi o muzyke*, kn. 1. Pb., 1922, pp. 7-34.

- 1922b —: «Grieg» Priloženie k programme simfonič. koncertov 8. I. 1922. Pr., Gos. Filarmonija, 1922, pp. 7-12 (ahora en: [ASAF'EV, 1967] pp. 47-52; [ASAF'EV, 1981] pp. 75-80)
- 1922c —: «Mahler (1860-1911)» Priloženie k programme simfonič. koncertov 29 XI, 6, 13 i 20. XII 1922. Pr., Gos. Filarmonija, 1922, pp. 6-11 (ahora en: [ASAF'EV, 1967] pp. 55-62)
- 1922d —: *Simfoničeskie etjudy*. Gos. filarmonija, Pb. 1922; Parcialmente en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 344-347; [ASAF'EV, 1954a] pp. 169-175, i 327-328; [ASAF'EV, 1954b] pp. 281-290 (ahora en 2ª ed. completa [ASAF'EV, 1970])
- 1922e —: «*Rusland y Ljudmila*» *Pis'ma o russkoj opere i balete, pis'mo 1-e*. Ežened. petr. gos. akad. teatrov, № 3, 1922, pp. 23-28 (ahora en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 333-338; [ASAF'EV, 1985] pp. 104-107).
- 1922f —: «*Chovanščina*» *Pis'ma o russkoj opere i balete, pis'mo 2-e*. Ežened. petr. gos. akad. teatrov, 1922, № 4, pp. 38-43 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 141-148).
- 1922g —: «*Spjaščaja krasavica*» *Pis'ma o russkoj opere i balete, pis'mo 3-e*. Ežened. petr. gos. akad. teatrov, 1922, № 5, pp. 28-36 (ahora en: [ASAF'EV, 1954 a] pp. 175-180; [ASAF'EV, 1972] pp. 362-370).
- 1922h —: «*Knjaz' Igor'*» *Pis'ma o russkoj opere i balete, pis'mo 4-e*. Ežened. petr. gos. akad. teatrov, 1922, № 6, pp. 31-37 (ahora en: [ASAF'EV, 1954b] (fragmenty) pp. 276-281; [ASAF'EV, 1985] pp. 150-158).
- 1922i —: «*Rusalka*» *Pis'ma o russkoj opere i balete, pis'mo 5-e*. Ežened. petr. gos. akad. teatrov, 1922, № 7, pp. 22-29 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] (fragmenty) pp. 318-320; [ASAF'EV, 1985] pp. 114-119).
- 1922j —: «*Balety Glazunova*» *Pis'ma o russkoj opere i balete, pis'mo 6-e*. Ežened. petr. gos. akad. teatrov, 1922, № 9, pp. 30-39 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] (fragmenty) pp. 320-327).
- 1922k —: «*Skazanie o nevidnom grade Kiteže*» *Pis'ma o russkoj opere i balete, pis'mo 7-e*. Ežened. petr. gos. akad. teatrov, 1922, № 10, pp. 12-16.
- 1922l —: «*Eščë o "Kiteže"*» *Pis'ma o russkoj opere i balete, pis'mo 8-e*. Ežened. petr. gos. akad. teatrov, 1922, № 12, pp. 25-29 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 191-197)
- 1922m —: «*Pamjatka o "Ruslane"*» *Pis'ma o russkoj opere i balete, pis'mo 9-e*. Ežened. petr. gos. akad. teatrov, 1922, № 13, pp. 32-37 (ahora en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 339-343).
- 1922n —: *Instrumental'noe tvorčestvo P. I. Čajkovskogo*. Petrograd, Gos. filarmonija, 1922. (ahora en: [ASAF'EV, 1972] pp. 234-290)
- 1922ñ —: Petr Il'ič Čajkovskij. Ego žizn' i tvorčestvo. Petrograd, «Mysl'» 1922.

1923

1923a —: *De musica*. Sbornik statej. Filarmonija, Petrograd, 1923.

1923b —: «Cennost' muzyki» en: [ASAF'EV, 1923a] pp. 5-34.

1923c —: «Process oformlenija zbučaščego veščestva» en: [ASAF'EV, 1923a] pp. 144-164.

1924

1924a —: «Teorija muzykal'no-istoričeskogo procesa kak osnova muzykal'no istoričeskogo znanija» en: *Zadači i metody izučenija iskusstvo*. Petrograd, Academia, 1924, pp. 63-80.

1924b —: «Zadači i metody sovremennoj muzykal'noj kritiki» *Muzykal'naja kul'tura*, № 1, 1924, pp. 20-36 (ahora en: GRIGOR'EV, V., ed. *Kritika i Muzykoznanie*. Sbornik statej. Vypusk 3. Leningrad «Muzyka» 1987, pp. 219-233)

1924c —: «Krisis muzyki (nabroski nabljudatelja leningradskoj muzykal'noj dejstvitel'nosti)» *Muzykal'naja kul'tura*, № 2, 1924, pp. 99-120.

1924d —: «Novaja muzyka. Sovremennaja nemeckaja muzyka, Schesterk'a» en: *Novaja muzyka 1*. [K koncertam Gos. in-ta ist. isk. 18, 24 i 31. V 1924 g.] L., 1924, pp. 1-17.

1924e —: «Novaja muzyka (Kratkie charakteristiki tvorčestva F. Malipiero, A. Casella, B. Bartok'a, A. Schönberg'a, E. Krenek'a, P. Hindemith'a, A. Honegger'a) » en: *Novaja muzyka, vyp. 2*. [K koncertam Gos. in-ta ist. isk. 11, 18 i 25. XII 1924 g.] Leningrad. Gos. Akad. filarmonija i Gos. in-t ist. isk., 1924, 16 p.

1925

1925a —: *De musica*. Vremennik Razrjada Istorii i Teorii Muzyki. Vypusk pervyj Leningrad, 1925.

1925b —: «Sovremennoe russkoe muzykoznanie i ego istoričeskie zadači» en: [ASAF'EV, 1925a] pp. 5-27.

1925c —: «Nebo i zemlja» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 6 aprelja 1925 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 291-292)

1926

1926a —: «Predislovie» en: [CASELLA]

1926b —: *Krest'janskoe iskusstvo Severa*. L., Academia, 1926 (ahora como: «Na russcom severe» *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1954, pp. 63-69)

1926c —: «Ljubov' k trëm apel'sinam» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 17 febralja 1926 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 301-303)

1926d —: «Predislovie» en: [BEKKER]

1927

1927a — «Pryžok čeres ten'» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 20 maja 1927 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 264-266)

1927b —:«Dve opernye premery» *Žizn' iskusstva*, 24 maja 1927 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 272-276)

1927c —:«Po povodu spektaklja "Prižok čeres ten'"» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 24 maja 1927 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 266-267)

1927d —: «Wozzeck» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 15 ijunja 1927 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 277-279)

1927e —: «Krenek i Berg kak opernye kompozitory» *Sovremennaja muzyka*, № 17-18, 1927 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 267-272)

1927f —: *Muzyka i muzykal'nyj byt' staroj Rossii. Materialy i issledovanija*. L., Academia. 1927.

1927g —:«Ob issledovanii ruskoj muzyki XVIII veka i dvuch operach Bortnjanskogo» en: [ASAF'EV, 1927f] pp. 7-29, (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 25-34.)

1927h —: «Pamjatka o Kozlovskom» en: [ASAF'EV, 1927f] pp. 117-122, (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 35-38)

1927i —: «Moj nabljudenija (Rabočaja konservatorija)» *Krasnaja gazeta*, 13 xii, 1927.

1927j —: «Ot "novoj muzyki" k novomu muzykal'nomu mirovozzreniju» en: GLEBOV, I., ed. *Pjat let novoj muzyki*. Novaja Muzyka I, Leningrad, Triton, 1927. pp. 20-28.

1927k —:«Pryžok čerez ten'» en: GLEBOV, I., ed. *Ernst Krenek i ego opera "Pryžok čerez ten"*. Novaja Muzyka II, Leningrad, Triton, 1927, pp. 14-22.

1927l —:«Sovremennyj instrumentalizm i kul'tura ansamblja» en: GLEBOV, I., ed. *Sovremennyj instrumentalizm*. Novaja Muzyka III, Leningrad, Triton, 1927, pp. 5-9.

1927m —:«Muzyka Wozzeck'a» en: GLEBOV, I., ed. "Wozzeck" *Alban'a Berg'a*. Novaja Muzyka IV, Leningrad, Triton, 1927, pp. 29-39.

1927n —: «Wozzeck» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 15 junja, 1927, (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 277-279).

1927ñ —:«Bytovaja muzyka posle Oktjabrja» en: GLEBOV, I., ed. *Oktjabr' i novaja muzyka*. Novaja Muzyka V, Leningrad, Triton, 1927, pp. 17-32.

1927o —:«Elementy stilja Hindemith'a» en: GLEBOV, I., ed. *Tvorčestvo P. Hindemith'a*. Novaja Muzyka VI, Leningrad, Triton, 1927, pp. 7-23.

1927p —: *Alfredo Casella*. Leningrad, Triton, 1927.

1927q —: *Sergej Prokof'ev*. Leningrad, Triton, 1927.

1927r —: «Sovremennoe sostojanie nauki o muzyke v Zapadnoj Evrope» en: *Materialy konferencii kursov propodavatelej muzykal'nych tehnikumov RSFSR; 5-15 sentjabrja 1926 g. Tezisi dokladov y resoljucij.* Izd. Leningradskoj gosudarstvennoj konservatorii, 1927.

1927s —: *De musica. Vremennik Otdela Teorii i Istorii Muzyki. Vypusk tretyj.* Leningrad, 1927.

1928

1928a —: «K novym beregam» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.) 5. II 1928, (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 137-138)

1928b —: «Pered prem'erom "Borisa Godunova"» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.) 10. II 1928, (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 139-141)

1928c —: «Boris Godunov» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.) 17 i 18. II 1928 (ahora en: [ASAF'EV, 1967] pp. 121-125)

1928d —: «"Boris Godunov" i ego redakcii» *Muzyka i revolucija*, № 7-8, 1928, pp. 6-13 (ahora en: [ASAF'EV, 1967] pp. 112-121)

1928e —: «Salamanca peščera» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.), 26 aprolja 1928 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 286-287)

1928f —: «Na mocartovskich toržestvach» *Krasnaja gazeta* (več. vyp.) 24 VIII, 1928 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 228-230)

1928g —: *K vosstanovleniju "Borisa Godunova" Musorgskogo.* Sbornik statej. M., Gos. izd-vo, Muz. sektor, 1928 (ahora en: [ASAF'EV, 1954b] pp. 26-31, 32-37, 68-77, 78-99)

1929

1929a —: *Kniga o Stravisnom.* Leningrad, Triton, 1929. [ASAF'EV, 1977]

1929b —: «Formbildungs Prozess bei Igor Stravinsky» *Auftakt, Moderne Musikblätter.* Red. E. Steinhard, Jahrgang IX, № 4, 1929, S. 101-105, 106-108 (ahora como: «Process formoobrazovanija u Stravinskogo» en: [ASAF'EV, 1982] pp. 82-91)

1929c —: «O reforme opernogo teatra» *Žizn' iskusstva.* № 5, 1929, pp. 4-6 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 35-43).

1929d —: *Anton Grigor'evič Rubinstein v ego muzykal'noj dejatel'nosti i otzyvach sovremennikov (1829-1929).* M., Gos. izd-vo. Muz. sector, 1929.

1929e —: «Istorija muzyki i muzykal'noj kul'tury (važnejšie etapy) Kratkij konspekt lecij» en: *Gosudarstvennyj obedinennyj rabočij universitet. Muzykal'noe otdelenie, vyp. 1.* Izd. Gos. boskresn. rabočego universiteta (1929), pp. 7-23 (ahora en: [VUL'FIUS, 1969] pp. 280-284)

1930

1930a —: *Russkaja muzyka ot načala xix stoletija.* M. - L., «Academia» 1930. [ASAF'EV, 1998]

1930b —: *Muzykal'naja forma kak process*. Muzsektor Gosizdata Leningrad, 1930. [Knigi I i II, ASAF'EV, 1963/R 1971] pp. 211-376; [trad. alem. ASAF'EV 1976b])

1930c — ed.: *Russkij romans. Opyt intonacionnogo analiza*. M.- L. Gos. int., ist., isk. Academia, 1930.

1931 —: «Krisis zapadnoevropejskogo muzykovedenija» en: *Muzično naukovii zapiski, kn. 1. Vseukrains'ke tovaristvo revoljucijnyh muzik (VUTORM), Doslidča sekcija. «Ruch», Charkiv, 1931, pp. 86-110 (ahora en: [LIVANOVA, 1975] pp. 226-266)*

1932-1949 OBRAS PUBLICADAS BAJO SU PROPIO NOMBRE: BORIS ASAF'EV

1932 —: «Muzyka "treť ego soslovija"» *Sovetskoe iskusstvo*, ot 21. X. 1932 (ahora en: [ASAF'EV, 1957a] p. 138)

1934

1934a —: «O tvorčestve Šostakoviča i ego opere "Ledi Makbet"» en: *Ledi Makbet Mcenskogo uezda. Sb. L. Gos. Akad. Malogo opernogo teatra. L., 1934, pp. 27-31 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 310-319)*

1934b —: «Moj put'» *Sovetskaja muzyka*. № 8, 1934, pp. 47-50.

1935

1935a —: «Lirika "Pikovej damy"» *Sovetskoe iskusstvo*, 11. I. 1935 (ahora en: [ASAF'EV, 1985] pp. 214-218)

1935b —: «Tvorčestvo P. I. Čajkovskogo (1840-1893)» en: *Pikovaja dama. K 45-letiju so dnja pervoj postanovki na scene Mariinskogo teatra. 1890-1935. Sb. Len. Gos. Akad. teatra opery y baleta, L., 1935, pp. 10-22, (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 52-56; [ASAF'EV, 1972] pp. 209-213)*

1936

1936a —: «O muzyke "Bachčisarajskogo fontana"» en: *Bachčisarajskij fontan. M., Muzyka, 1936, pp. 46-47 (ahora en: [ASAF'EV, 1957a] pp. 141-43; [POPOV 1962] pp. 7-10).*

1936b —: «Volnujuščie voprosy» *Sovetskaja muzyka*, № 5, 1936, pp. 24-27 (ahora en: [ASAF'EV, 1957a] pp. 116-119)

1937—: «Včera i sevodnja leningradskoj konservatorii (1937)» en: [TIGRANOV, 1987] pp. 28-31.

1940

1940a —: «Velikij muzykant» *Leningradskaja pravda*. ot 6. V. 1940 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 48-51)

1940b —: «Čajkovskij» *Sovetskaja muzyka*, № 5-6, 1940, pp. 3-7 (ahora en: [ASAF'EV, 1972] pp. 19-23)

1940c —: *Pamjati Petra Il'iča Čajkovskogo. 1840-1940.* M.- L., Muzgiz, 1940 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 31-47).

1942 —: M. I. Glinka. OGIz, Gospolizdat, Leningrad, 1942 (ahora en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 41-57)

1943

1943a —: «Narodnye osnovy stilja russkoj opery i O russkom muzykal'nom fol'klore, kak harodnom muzykal'noj kul'ture našej dejstvitel'nosti. Iz cikla "Čerez prošloe k buduščemu"» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1943, pp. 7-30 (ahora en: [ASAF'EV, 1952b] pp. 62-80)

1943b —: «Rachmaninov» *VOKS Bulletin*. № 5-6, 1943, pp. 55-59 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 309-311)

1943c —: «P. I. Čajkovskij. k 50-letiju so dnja smerti» *Krasnoflotec*, № 17-18, 1943, pp. 52-53 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 26-30; [ASAF'EV, 1972] pp. 37-38)

1943d —: «Pamjati Čajkovskogo» *Slavjane*. № 2, 1943, p. 40 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 26-30; [ASAF'EV, 1972] pp. 38-57)

1943e —: «Čajkovskij (k 50-letiju so dnja smerti)» *Pravda*, del 15, xi, 1943 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 21-23; [ASAF'EV, 1972] pp. 34-36)

1944

1944a —: «N. A. Rimsky-Korsakov. To the centenary of his birthday» *VOKS Bulletin*. № 6, 1944, pp. 40-42.

1944b —: «Na poljach "Zapisok M. I. Glinki". "Knjaz' Igor'" — Opera Borodina. i "Ich bylo troe..." Iz cikla "Čerez prošloe k buduščemu"» *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1944, pp. 3-24 (ahora en: [ASAF'EV, 1952b] pp. 3-40)

1944c —: *Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov. K 100-letiju so dnja roždenija.* Vestnik Akademii nauk SSSR, 1944, № 6, pp. 4-10 (ahora en: [ASAF'EV, 1952b] pp. 51-61; [ASAF'EV, 1954b] pp. 229-234)

1944d —: «*Evgenij Onegin*» — *liričeskie sceny P. I. Čajkovskogo. Opyt intonacionnogo analiza stilja i muzykal'noj dramaturgii.* M — L., Muzgiz, 1944 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 73-141; [ASAF'EV, 1972] pp. 73-161)

1945

1945a —: «O napravlenosti formy u Čajkovskogo» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1945, pp. 5-9 (ahora en: [ASAF'EV, 1952b] pp. 41-50; [ASAF'EV, 1954a] pp. 64-70; [ASAF'EV, 1972] pp. 67-72)

1945b —: «S. I. Taneev (K 30-letiju so dnja smerti). Muzyka. Chronika sovetskoj muzyki» *VOKS*, № 6, 1945, pp. 1-6 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 280-288)

1945c —: *Kompoitory pervoj poloviny XIX veka.* M., Mosk. filarmonija. Muzykal'nyj universitet, 1945, vyp. 1 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 39-58; [ASAF'EV, 1959c])

1945d —:«Vos'maja simfonija Šostakoviča» en: *Moskovskaja filarmonija*, M., Iskustvo, 1945, oktjabr', pp. 5-9 (ahora en: [ASAF'EV, 1982] pp. 115-118)

1946

1946a —:«Chopin v vosproizvedenii russkich kompozitorov» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1946, pp. 31-41 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 310-319).

1946b —:«Sovetskaja muzyka i muzykal'naja kul'tura (opyt vyvedenija osnovnykh principov)» *Sovetskaja Muzyka*, № 5-6, 1946, pp. 3-20.

1946c —:«Iz oblasti jugo-slavjanskogo muzicirovanija i vzaimosvjazi russkoj i slavjanskoj muzyki (ekskursy) » *Sovetskaja Muzyka*, № 5-6, 1946, pp. 53-55 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 307-309).

1946d —:«Muzyka Rimskogo-Korsakova v aspekte narodno-poetičeskoj slavjanskoj kul'tury i mifologii.» *Sovetskaja Muzyka*, № 7, 1946, pp. 67-79.

1946e —: «Kompozitor iz plejady slavjano-rossijskich bardov» *Sovetskaja Muzyka*, № 8-9, 1946, pp. 69-72 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 59-62).

1946f —:«Moja tvorčeskaja rabota v Leningrade v pervye gody Velikoj Otečestvennoj Vojny» *Sovetskaja Muzyka*, № 10, 1946, pp. 90-96 (ahora en: [ASAF'EV, 1957a] pp. 144-152)

1946g —:«Iz dialogov o muzyke. Glinka — Odoevskij» *Sovetskaja Muzyka*, № 11, 1946, pp. 56-65.

1946h —:«N. Miaskowsky» *Tempo, hudebni měsíčník* XIX. 2-3, Praha, 1946, Listopad -posinec (ahora como: «Mjaskovskij» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1955, pp. 3-8)

1946i —:«Iz moich besed s Glazunovym (k 10-letniju so dnja smerti) » en: *Ežegodnik Instituta istorii iskusstv, T. II. M.*, izd-vo AN SSSR, 1946, pp. 241-247 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 208-225)

1946j —: «Kompozitor — imja emu narod» *Tempo, hudebni měsíčník* XIX. 2-3. Praha, 1946, Listopad — posinec (ahora en: *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1949, pp. 62-65 [ASAF'EV, 1949b]; [ASAF'EV, 1952c] pp. 2-12; [ASAF'EV, 1955a] pp. 17-21)

1947

1947a —:«O narodnom muzicirovanii Jugoslavii» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1947, pp. 94-103 y № 2, pp. 66-76 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 336-356)

1947b —:«Mazurki Chopin'a (K 1001 noči v muzyke)» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1947, pp. 61- 76 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 320-335).

1947c —: *Čarodejka. Opera P. I. Čajkovskogo (Opyt raskritija intonacionnogo soderžanija)*. M. — L., Gos. muz. izd-vo, 1947 (ahora en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 142-168; [ASAF'EV, 1972] pp. 162-196)

1947d —:«Bol'šoj teatr» en: *Bol'šoj teatr SSSR*. M., 1947, pp. 29-108 (ahora en: *Sovetskaja Muzyka*. № 5, 1951, pp. 21-26; [ASAF'EV, 1955a] pp. 161-181)

1947e —: *Glinka*. M., Muzgiz, 1947 (ahora en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 58-238).

1947f —: *Muzykal'naja forma kak process. Kniga vtoraja. Intonacija*. M. Muzgiz, 1947 (ahora en: [ASAF'EV, 1957] pp. 153-276; [Knigi I i II, ASAF'EV, 1963/R 1971] pp. 211-376; [trad. alem. ASAF'EV 1976b])

1948

1948a —: «Tridcat' let sovjetskoj muzyki i zadači sovjetskich kompozitorov». Doklad na Pervom vsesojusnom s'ezd sovjetskich kompozitorov» Estenogram. M., Izd-vo SSK, 1948, pp. 7-23 (ahora como: «Za novuju muzykal'nuju estetiku, za socialističeskij realizm» *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1948, pp. 12-22).

1948b —: «O russkoj pesennosti» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1948, pp. 22-30 (ahora en: [ASAF'EV, 1952c] pp. 41-60)

1948c —: «O russkoj prirode i russkoj muzyke» *Sovetskaja Muzyka*, № 5, 1948, pp. 29-39 (ahora en: [ASAF'EV, 1952c] pp. 13-40)

1948d —: «Russkaja muzyka o detjach i dlja detej» *Sovetskaja Muzyka*, № 6, 1948, pp. 22-32.

1948e —: «Poterja melodii» *Voprosi filosofii*, № 1, 1948, pp. 144-149 (ahora como: «O melodizme muzyki Čajkovskogo» en: [ASAF'EV 1952a] pp. 71-72)

1948f —: «Klasičeskie tradicii v razvitii sovjetskoj muzyki» en: AAVV. *O sovjetskoj socialističeskoj kulture*. M., 1948, pp. 234-248.

1948g —: *Grieg (1843-1907). Issledovanie*. M., Muzgiz, 1948 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 240-306; [ASAF'EV, 1984].)

1949

1949a —: «Russkij narod, russkie ljudi» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1949, pp. 59-70.

1949- 1998 REEDICIONES Y OBRA PÓSTUMA

1949b —: «Kompozitor — imja emu narod» *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1949, pp. 62-65. (1ª ed. [ASAF'EV, 1946j]; 3ª ed. [ASAF'EV, 1952c] pp. 2-12; 4ª ed. [ASAF'EV, 1955a] pp. 17-21)

1949c —: «Iz moich zapisok o Stasove — Slušatele russkoj muzyki» en: *Vladimir Vasil'evič Stasov, 1824-1906. K 125-letiju so dnja roždenija*. M. - L. Izkusstvo, 1949, pp. 47-61 (ahora en: [ASAF'EV, 1954b] pp. 258-269 i 322).

1950—: «Sluch Glinki. Intonacionnaja kul'tura Glinki» en: LIVANOVA, T., ed. *M. I. Glinka*. M. — L., Muzgiz, 1950, pp. 41-93 (ahora en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 289-325).

1952

1952a —: *Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy. t I. Izbrannye raboty o M. I. Glinke.* AAVV. Redakcionnaja Kollegija. Izd-vo Akademii Nauk SSSR, Moskva, 1952.

1952b —: *B. V. Asaf'ev. Izbrannye stat'i.* Vypusk I, M., Muzgiz, 1952.

1952c —: *B. V. Asaf'ev. Izbrannye stat'i.* Vypusk II, M., Muzgiz, 1952.

1952d —: «S Glinkoj po Italii. Kratkij muzykal'nyj putevoditel'» en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 325-328.

1952e —: «Ivan Susanin. Spektal' v Bol'som teatre» en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 284-288.

1952f —: «Mysli o sovetskoj muzyke» *Sovetskaja Muzyka*, № 11, 1952, pp. 12-14.

1952g —: «Velikie tradicii russoj muzyki» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1952, pp. 6-10 (ahora en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 63-68).

1953

1953a —: «O čužich stranach i ljudjach» *Sovetskaja Muzyka*, № 12, 1953, pp. 39-46.

1953b —: *Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century.* Trad. A. Swan. Ann Arbor, Michigan, Published for the American Council of Learned Societies, 1953, 329 pp. [ASAF'EV, 1930a]

1954

1954a —: *Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy. t II. Izbrannye raboty o P. I. Čajkovskij, A. G. Rubinstein'e, A. K. Glazunove, A. K. Ljadove, S. I. Taneve, S. V. Rachmaninove y drugih russkich kompozitorach.* AAVV. Redakcionnaja Kollegija. Izd-vo Akademii Nauk SSSR, Moskva, 1954.

1954b —: *Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy. t III. Kompozitory „Mogučej kučki“ V. V. Stasov.* AAVV. Redakcionnaja Kollegija. Izd-vo Akademii Nauk SSSR, Moskva, 1954.

1954c —: «Vsegda živoj» *Sovetskaja Muzyka*, № 6, 1954, pp. 3-10.

1954d —: «Vstreči i razdum'ja» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1954, pp. 42-52 (ahora como: «O sebe» en: [KRJUKOV, 1974] pp. 317-508)

1954e —: «Vstreči i razdum'ja II» *Sovetskaja Muzyka*, № 11, 1954, pp. 35-42 (ahora como: «O sebe» en: [KRJUKOV, 1974] pp. 317-508)

1954f —: «Velikij russkij kompozitor» en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 17-20.

1954g —: «"Boris Godunov" Musorgskogo kak muzykal'nyj spektakl' iz Puškina» en: [ASAF'EV, 1954b] pp. 100-159.

1955

1955a —: *Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy.* t. IV. Izbrannye raboty o ruskoj muzykal'noj kulture i zarubežnoj muzyke. AAVV. Redakcionnaja Kollegija. Izd-vo Akademii Nauk SSSR, Moskva, 1955.

1955b —: «Iz knigi "Muzyka moej Rodiny"» en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 69-143.

1955c —: «Russkaja muzyka o detjach i dlja detej» en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 97-109

1955d —: «O čužich stranach i ljudjach» en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 122-144.

1956 —: «Iz Dialogov o Musorgskom» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1956, pp. 80-87.

1957

1957a —: *Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy.* t. V. Izbrannye raboty o sovetkoj muzyke. „Muzykal'naja forma kak process“. Bibliografija i notografija. AAVV. Redakcionnaja Kollegija. Izd-vo Akademii Nauk SSSR, Moskva, 1957.

1957b —: «Muzykal'naja forma kak process. Kniga vtoraja Intonacija.» en: [ASAF'EV, 1957a] pp. 163-277. [1^a ed. ASAF'EV, 1947f] [Knigi I i II, ASAF'EV, 1963/R 1971] [trad. alem. ASAF'EV 1976b]

1958 —: «Sergej Prokof'ev» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1958, pp. 44-51.

1959

1959a —: «Redkij talant» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1959, pp. 19-23.

1959b —: «Mysli i dumy» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1959, pp. 58-70.

1959c —: *Kompoitory pervoj poloviny XIX veka.* M. Sovetskij Kompozitor 1959

1963 —: *Muzykal'naja forma kak process. Kniga pervaja i vtoraja (Intonacija).* Leningrad, Muzgiz. 1963. [Kniga I, ASAF'EV, 1930b] [Kniga II, ASAF'EV, 1947f; 1957b] [R/Kniga I i II, ASAF'EV, 1971] [trad. alem. ASAF'EV, 1976b]

1965 —: *Rečevaja intonacija.* M. — L., «Muzyka» 1965.

1967 —: *Kritičeskie stat'i, očerki i recenzii.* M.— L., «Muzyka» 1967.

1970 —: *Simfoničeskie etjudy.* «Muzyka», Leningrad, 1970, 264 pp. [ASAF'EV, 1922d]

1971 —: *Muzykal'naja forma kak process. Kniga pervaja i vtoraja (Intonacija).* L., «Muzyka» 1971. [Kniga I, ASAF'EV, 1930b] [Kniga II, ASAF'EV, 1947f; 1957b][Knigi I i II, ASAF'EV, 1963] [trad. alem. ASAF'EV, 1976b]

1972 —: *O muzyke Čajkovskogo. Izbrannoe.* L., «Muzyka», 1972.

1973 —: *Izbrannye stat'i. O muzykal'nom prosveščeenii i obrazovanii.* Redaktor, E. Orlova. Leningrad, «Muzyka» 1973.

1974

1974a —: *O baletе. Stat'i, recenzii, vospominanija*. A. DMITRIEV. ed. L. «Muzyka» 1974.

1974b —: «O sebe» en: [KRJUKOV, 1974] pp. 317-508.

1976

1976a—: *Ob Opere. Izbrannye Stat'i*. L. PABLOVA-AR'ENINA. ed. Leningrad, «Muzyka» 1976. [ASAF'EV, 1985]

1976b —: *Die musikalische Form als Prozess*. Berlin, Verlag Neue Musik, 1976, 412 S. [Kniga I, ASAF'EV, 1930b][Kniga II, ASAF'EV, 1947f; 1957b][Knigi I i II, ASAF'EV, 1963/R 1971]

1977 —: *Kiniga o Straviskom*. B. JARUSTOVSKIJ. ed. Leningrad, Muzyka, 1977.

1981 —: *O simfoničeskoj i kamernoj muzyke. Pojasnenija i prilozhenija k programmam simfoničeskich i kamernich kocertov*. A. DMITRIEV. ed., Leningrad, Izd-vo. Muzyka, 1981.

1982 —: *O muzyke XX veka*. A. DMITRIEV. ed. Leningrad, «Muzyka» 1982.

1983 —: «Mysli i dumy. Kniga 3. 1001 noč (skazki muzyki) » *Sovetskaja Muzyka*, № 2, 1983, pp. 20-35.

1984 —: *Grieg*. Leningrad «Muzyka» 1984.

1985 —: *Ob Opere. Izbrannye Stat'i*. Leningrad «Muzyka» 1985. [ASAF'EV, 1976a]

1989 —: «Musorgskij — četyre dramatičeskich dialoga» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1989, pp. 2-9.

1990 —: «Mysli i dumy. Kniga 4. 1001 noč (skazki muzyki)» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1990, pp. 40-46.

1998 —: *Die Musik in Russland: (vo 1800 bis zur Oktober revolution 1917): Entwicklungen, Wertungen, Übersichten*. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von Ernst Kuhn. Berlin, 1998. [ASAF'EV, 1930a]

EDICIÓN DE TRADUCCIONES DE B. ASAF'EV

BEKKER, P.: *Simfonija ot Beethoven'a do Mahler'a*. Knigi po muzyke. Pod obščej redakciej Igorja Glebova. Leningrad, Triton, 1926 (título original: *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*. Berlin, 1918) [ASAF'EV, 1926d]

CASELLA, A.: *Politinal'nost' i atonal'nost'*. Pod redakciej Igorja Glebova i I. Ginzburg. Leningrad, Triton, 1926. (título original: «Tone-Problems of Today» *The Musical Quaterly*, Vol. 10, № 2 (Apr., 1924), pp. 159-171)

KRETZSCHMAR, H.: *Istorja opery. Knigi po muzyke*. Pod obščej redakciej Igorja Glebova. Leningrad, Gos. inst. ist. isk., Academia, 1925 (título original: *Geschichte der Oper*. Leipzig, 1919)

- KURTH, E.: *Osnovy Linearnogo Kontrapunkta. Melodičeskaja polifonija Bach'a*. Ruskij perevod. Z. Ewald. Pod redakciej B. Asaf'eva. Moskva, Muz. Izd., 1931. (título original: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*. Berne, 1917/5, 1956)
- MOSER, H.: *Muzyka srenevokovogo goroda*. Knigi po muzyke. Pod obščej redakciej Igorja Glebova. Leningrad, Triton, 1927 (título original: *Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter*. diss. U. Rostock, 1910).
- Nef, K.: *"Istorija zapadnoevropejskoj muzyki" Karl'a Nef'a*. Pererabota, dopolnennje i perevod s francuzskogo professora L G K. B. V. Asaf'eva. Izdanie L G K, 1930 (título original: NEF, K.: *Einführung in die Musikgeschichte*. Basle, 1920)
- SCHERING, A.: *Istorija muzyki v tablicach*. Knigi po muzyke. Pod obščej redakciej Igorja Glebova. Leningrad, Academia, 1924 (título original: *Tabellen der Musikgeschichte*. Leipzig, 1914)
- STUMPF, C.: *Proischoždenie muzyki*. Knigi po muzyke. Pod obščej redakciej Igorja Glebova. Leningrad, Triton, 1927 (título original: *Die Anfänge der Musik* Leipzig, 1911)

BIBLIOGRAFÍA EN LENGUA RUSA

- ANDREEV, A.: «A. A. Bogdanov kak filosof i social'nyj myslitel'» en: [BOGDANOV, 1904] pp. 366-375.
- BENOIS, A.: *Voznikoveniye 'Mira iskusstva': Aleksandr Benua*. Leningrad, 1928.
- BERNANDT, G.: «Slovo o Borise Vladimiroviče» en: [KRJUKOV 1974] pp. 240-254.
- BERŠADSKAJA, T.: «B. V. Asaf'ev ob intonacionno-processual'noj prirode lada» en: [KOLOVSKIJ, 1985a] pp. 5-15.
- BOČKARĚVA, O.: «Asaf'evskoe zametki o Ljadove kak ictočnik dlja charakteristiki kompozitora» en: [TITOVA, 1987] pp. 158-176.
- BOGDANOV, A.
 1904 —: *Empiriomonizm. Stat'i po filosofii*. M., Kniga I, 1904/2ª. M. Respublika, 2003.
 1924 —: *O proletraskoj kul'ture, 1904-1924*. M. — L, 1924.
- BOGOJAVLENSKIJ, S.
 1967 —: «Sovetskoe teoretičeskoe muzykoznanie (1941-1966) » en: [RAABEN 1967] pp. 164-194.
 1987 —: «Iz Vospominanij o B. V. Asaf'ev» en: [TIGRANOV, 1987] pp. 149-150.

CHRENIKOV, T.: «Tridcat' let sovetskoj muzyki i zadači sovetskich kompozitorov» *Sovetskaja Muzyka*. № 2, 1948, pp. 23-46.

CHUBOV, G.: «Boroťsja za pravdivoe realističeskoe iskusstvo!» *Sovetskaja Muzyka*. № 3, 1936, pp. 10-13.

ČELJAPOV, N.

1933a —: «O zadačach žurnala "Sovetskaja muzyka"» *Sovetskaja muzyka*, № 1, 1933, pp. 1-15.

1933b —: «Istoričeskaja godovščina» *Sovetskaja muzyka*. № 2, 1933, pp. 1-4

1936 —: «K itogam diskussii na muzykal'nom fronte» *Sovetskaja Muzyka*. № 3, 1936, pp. 3-9.

ČERDNIČENKO, T.: «Terminologičeskaja sistema B. V. Asaf'eva (Na primere issledovanija "Muzykal'naja forma kak process")» en: [NAZAJKINSKIJ, 1978] pp. 215-229.

ČULAKI, M.: «V. V. Ščerbačev i ego škola» en: [TIGRANOV, 1987] pp. 121- 130.

DANILEVIČ, L.: «"Sovremenničestvo" — oplot formalizma» *Sovetskaja Muzyka*. № 1 Janvar' 1949, pp. 71-78.

DEGTJARĚVA, N.: «B. V. Asaf'ev ob avstro-nemeckom simfonizme xix- načala xx veka (k probleme poetiki žanra simfonii)» en: [TITOVA 1987] pp. 119-138.

DERŽANOVSKIJ, V.: «Associacija Sovremennoj Muzyki» *Sovremennaja Muzyka*, № 23, 1927, pp. 3-7.

DMITRIEV, A.: «Moj dorogoj učitel'» en: [KRJUKOV, 1974] pp. 113-134.

DMITRIEVOJ-MEJ, T., ed.: «Bibliografija i Notografija Sočinenij B. V. Asaf'eva» en: [ASAF'EV, 1957a], pp. 293-380.

ĚCHELSON, V.: «Tvorčeskaja diskussija v Leningrad» *Sovetskaja Muzyka*. № 4, 1936, pp. 5-15.

EDITORIAL

1936 a —: «Sumbur vmesto muzyki: ob opere "Ledi Makbet Mcenskogo uezda" D. Šostakoviča» *Pravda*, 28 i, 1936 (ahora en: *Sovetskaja Muzyka* № 2, 1936, pp. 4-5).

1936 b —: «Baletnaja fal'sh» *Pravda*, ot 6 ii, 1936 (ahora en: *Sovetskaja Muzyka* № 2, 1936, pp. 6-8).

1958 —: «Put' sovetskoj muzyki — put' narodnosti i realizma (Redakcionnaja stat'ja "Pravdy") » *Pravda* ot 8 ijulja 1958 goda (ahora en: *Sovetskaja Muzyka*, № 7, 1958, pp. 5-16).

EVLACHOV, A.: «O B. V. Asaf'ev» en: [KRJUKOV, 1974] p. 225-232.

FROLOV, S.: «Asaf'evskoe nasledie i problemy izučenija istorii drevnerusskoj muzyki» en: [TITOVA, 1987] pp. 139-157.

FOMIN, V.: «Sociologičeskie formy osoznaniija muzykal'noj žizni i kul'tury v muzykoznanii 20-x godov» en: [NAZAJKINSKIJ, 1978] pp. 191-214.

GINZBURG, S.

1926 —: «Muzykoznanie v Leningrad» *Muzykal'noe obrazovanie* № 1-2, 1926.

1987 —: «U poroga muzykal'noj nauki» en: [TIGRANOV, 1987] p. 111.

GLIER, P.: «Učěnyj, muzykant i patriot» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 5-6.

GNESIN, M.: «Maksimilian Steinberg» *Sovetskaja Muzyka*, 1946, № 12 pp. 29-36.

GOGOL', N: *Izbrannye proizvedenija*. 2 t. Leningrad, Lenizdat, 1965-68.

GOLDSCHMIDT, H.: «Muzykal'nyj obraz i intonacija» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 134-147.

GOLOVINSKIJ, G.: «Tak čto že proizošlo v 1948 godu?» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1988, pp. 29-37.

GRABAR', I.: «Krupnejšij muzykoved našich dnej» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 7-8.

GRAČOV, P.: «Pamjati A. N. Rimskogo-Korsakova» *Sovietskaja Muzyka*. 1940, № 12, pp. 99-100.

IVANOV-BORETCKIJ, M.: «Eščě o našej muzykal'noj kritike» *Muzykal'noe obrazovanie*, № 3-4, 1926.

JARUSTOVSKIJ, B.

1965a —: ed. *Intonacija i muzykal'nij obraz*. M. «Muzyka» 1965.

1965b —: «Kak žizn'...» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 95-133.

1977 —: «Predislovie» en: [ASAF'EV, 1977] pp. 3-14.

JAVORSKIJ, B.: *Stat'i Vospominanija Perepiska*. Moskva, Sovetskij Kompozitor, t. I, 1972, t. II, 1987.

JIRÁNEK, J.

1965 —: «Nekotorye osnovnye problemy marksistkogo muzykovedenija v svete teorii intonacii Asaf'eva» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965] pp. 53-94.

1967 —: *Asafjevova teorie intonace, její geneze a význam*. Academia, Praha, 1967.

JUŽAK, K.: «Funkcii sozvučij v sluchovom soznanii kul'tury strogogo pis'ma/po povodu vyskazyvanija B. V. Asaf'eva/» en: [TITOVA, 1987] pp. 63-88.

KABALEVSKIJ, D.

1951a — ed. *Pamjati Akademika Borisa Vladimiroviča Asaf'eva. Sbornik statej o naučno-kritičeskom nasledii*. Moskva, Akademija Nauk SSSR, 1951.

1951b —: «B. V. Asaf'ev — Igor' Glebov» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 9-34 (ahora en: [ASAF'EV, 1952a], pp. 3-38)

1951c —: «B. V. Asaf'ev i nekotorye voprosy sovetskogo muzykal'nogo tvorčestva» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 68-78.

1952 —: «B. V. Asaf'ev — Igor' Glebov» en: [ASAF'EV, 1952a] pp. 3-38; [KABALEVSKIJ, 1951b]

1954 —: *B. V. Asaf'ev (Igor' Glebov)*. Muzgiz, 1954.

1957 —: «Sovetskaja muzyka v rabotach Asaf'eva» en: [ASAF'EV, 1957a] pp. 5-19.

KAPLAN, E.

1960 —: «Leningradskaja opernaja studija v Salzburg'e» *Sovetskaja Muzyka*, № 6, 1960, pp. 47-54.

1961 —: «Meyerhold stavit "Pikovuju damu"» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1961, pp. 59-65.

1988 —: «Na mocartovskich toržestvach» en: [TIGRANOV, 1988] pp. 244-246.

KARAMZIN, N. M.: *Predanija vekov*. Moskva, Izd. «Pravda» 1989.

KELDYŠ, JU.

1932 —: «Za leninskij etap v muzykal'noj teorii» *Proletarskij muzykant*, № 1. 1932.

1949 —: «V. V. Stasov- Plamennyj tribun russkogo iskusstva» *Sovietskaja Muzyka*. № 1, 1949, pp. 79-82.

1986 — ed. *B. V. Asaf'ev i sovetskaja muzykal'naja kul'tura. Materialy vsesojuznoj naučno-teoretičeskoj konferencii*. Moskva, Sovetskij kompozitor, 1986.

KISEL'EV, V.

1951 —: «Pamjati P. A. Lamma» *Sovietskaja muzyka*. 1951, № 6, pp. 90-91.

1974 —: «Vstreči s B. V. Asaf'evym» en: [KRJUKOV, 1974] pp. 232-240.

KOLOVSKIJ, O.

1985a — ed. *Voprosy intonacionnogo analiza i formoobrazovanija v svete idej B. V. Asaf'eva. Sbornik naučnich trudov*. Leningrad, Leningradskaja Gosudarstvennaja Konservatorija im. N. A. Rimskogo Korsakova, 1985.

1985b —: «"Kartinki s vystavki" Musorgskogo (k probleme podgolosnoj polifonii)» en: [KOLOVSKIJ, 1985a] pp. 38-51.

1987 —: «B. V. Asaf'ev o polifinii i podgolosočnosti v ruskoj muzyke» en: [TITOVA, 1987] pp. 44-62.

KON, J.

1985 —: «Asaf'ev i Tynjanov (o nekotorych analogijach v muzykoznanii i literaturovedenii)» en: [KOLOVSKIJ, 1985a] pp. 91-105.

1987 —: «B. Asaf'ev i problema vsaimootnošenija muzyki i jazyka» en: [TITOVA, 1987] p. 6-20.

- KONNOV, A. /STUPNIKOV, I.: *Gosudarstvennyj Ordena Lenina Akademičeskij Teatr Opery i Baleta Imeni S. M. Kirova*. Leningrad «Muzyka» 1976.
- KOREV, S.: *Naš muzykal'nyj front. Materjaly Vserossijskoj muzykal'noj konferencii*. Muzsektor Gosizdat, M. 1930.
- KORNIENKO, V.: *Estetičeskie idei B. V. Asaf'eva*. Kandidatskaja dissertacija, Moskovskoj gosudarstvennyj universitet im. Lomonosova, filosofskij fakul'tet, 1956. [La tesis se localiza en la Nacional'naja Russkaja Biblioteka. Moskva] (ahora como: *Formirovanie i evolucija estetičeskich vsgljadov B. V. Asaf'eva*. Naučno-metodičeskie zapiski, Vypusk pervyj, Novosibirskaja Gosudarstvennaja Konservatorija im. M. I. Glinki, Novosibirsk 1958).
- KREMLEV, JU.
- 1965 —: «Intonacija i obraz v muzyke» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965] pp. 35-52.
- 1967a —: «O metodologii sovetского muzykoznanija» en: [RAABEN, 1967a] pp. 3-17.
- 1967b —: «Estetika v sovetском muzykoznanii» en: [RAABEN 1967a] pp. 18-43
- KRJUKOV, A.
- 1974 —: *Vospominanija o B. V. Asaf'eva*. Leningrad, «Muzyka» 1974.
- 1981 — ed.: *Materialy k biografii B. Asaf'eva*. Leningrad, «Muzyka» 1981.
- 1985 —: «B. V. Asaf'ev v kritičeskie momenty istorii rodnogo goroda» en: [KOLOVSKIJ, 1985a] pp. 105-109.
- 1987a —: «E. Orlova. Chudožestvennaja kritika est' tvorčestvo» *Sovetskaja Muzyka*, № 8, 1987, pp. 51-57.
- 1987b —: «E. M. Orlova — issledovatel' i propagandist asaf'evskogo nasledija» en: [TITOVA, 1987] pp. 177-196.
- KRUČININA, A.: «Puti izučenija popevbočnogo slovarja znamenno rospeva (v svete intonacionnoj teorii B. V. Asaf'eva)» en: [KOLOVSKIJ, 1985] pp. 52-62.
- KULAKOVSKIJ, L.: «Zametki ob istokach formalizma» *Sovetskaja Muzyka* № 5, 1936, pp. 3-15.
- LAMM, P.: «K vosstanovleniju podlinnogo Musorgskogo» en: *M. P. Musorgskij: k pjatidesjatiletiju so deža smerti — 1883-1931*. Moskva, 1932, pp. 29-32.
- LARČENKO, O.: «Problemy muzykal'nogo ispolnitel'stva v kritike B. V. Asaf'eva» en: *Voprosy ispolnitel'skogo iskusstva. Sbornik trudov*. Moskva, Moskovskaja Gosudarstvennaja Konservatorija imeni P. I. Čajkovskij, 1981.
- LENIN, V. I.: *Materializm y Empiriokriticizm*. M. OGIZ, 1948 (trad. cast. *Obras completas*, 40 vols. Madrid, Akal, 1974-78).
- LERMONTOV, M. Ju.: *Stichotvorenija. Poemy. Maskarad. Geroj nešego vremeni*. Moskva, «Chudožestvennaja literatura» 1984.

- LESKOV, N.: «Ledi Makbet Mcenskogo uezda» en: *Sobranie sočinenii*. Moskva, I., 1956.
- LEVIT, S.: «Naučnaja sessija pamjati akademika B. V. Asaf'eva» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1950, pp. 81-84.
- LISSA, Z.: «Problema vremeni v muzykal'nom proizvedenii» en: [JARUSTOVSKIJ 1965a] pp. 321-352.
- LIVANOVA, T.
- 1951 —: «B. V. Asaf'ev — issledovatel' russkoj muzykal'noj klassiki» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 35-54.
- 1975 — ed. *Iz prošlogo sovetskoj muzykal'noj kultury*. M. Sovetskij Kompozitor 1975.
- LOSSKIJ, N.
- 1911 —: *Osnobnye učenija psichologii s točki zrenija voljuntarizma*. Spb., 1911.
- 1917 —: «Zbuk, kak osoboe carstvo bytija» en: [ASAF'EV, 1917a] pp. 28-34.
- LUNAČARSKIJ, A.
- 1924 —: *Idealizm i materializm kul'tura buržuaznaja, perehodnaja, i socialističeskaja*. M — L., 1924.
- 1925a —: *Tretij front: Sbornik statei*. M., 1925.
- 1925b —: «O sociologičeskom metode v teorii i istorii muzyki (Kniga o muzyke M. Weber'a) » en: *Pečat i revolucija*. maj, kn. III, 1925 (ahora en: [LUNAČARSKIJ, 1971] pp. 158-177)
- 1926 —: «Odin iz sdvigov v iskusstvovedenii» en: *Vestnik Kommunističeskoj akademii*. 1926, kn. XV (ahora en: [LUNAČARSKIJ, 1971] pp. 201-228)
- 1963-67 —: *Sobranie sočinenii v vos'mi tomach: Literaturovedenie, kritika, estetika*. M. 1963-67.
- 1968 —: *Vospominanija i vpečatlenija*. M., 1968.
- 1971 —: *V mire muzyki. Stat'i i reči*. M. Sov. Kom. vtoroj izd. 1971.
- MAZEL', L.
- 1957 —: «O muzykal'no-teoretičeskoj koncepcii Asaf'eva» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1957, pp. 73-82 (ahora como: *O nekotorych storonach koncepcii B. V. Asaf'eva*. M., Sovetskij kompozitor, 1982)
- 1965 —: «O sisteme muzykal'nych sredstv i nekotorych principach chudožestvennogo vozdejstvija muzyki» en: [JARUSTOVSKIJ 1965a] pp. 225-263.
- MICHAJLOV, M.: «Sovetskoe muzykoznanie o russkoj muzyke dooktjabr'skogo perioda» en: [RAABEN, 1967a] pp. 44-84.
- MILKA, A.: «B. Asaf'ev i B. Javorskij (Ob oppozitivnosti i komplementarnosti dvuch lada)» en: [TITOVA, 1987] pp. 21-43.

- MUSOROSKIJ, M. P.: *Pis'ma*. Moskva, «Muzyka» 1981.
- NAUMOVIČ, S.: «Asaf'evskoe ponjatie simfonizma i nekotorye aspekty ego razvitija v sovetskoj muzykal'noj nauke» en: [TITOVA, 1987] pp. 89-118.
- NAZAJKINSKIJ, E. ed. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka. Sbornik statej*. Vypusk 3, Moskva, «Muzyka» 1978.
- NEST'EV, I.
- 1991a —: «Iz istorii ruskogo muzykal'nogo avangarda. Stat'ja pervaja» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1991, pp. 75-87.
- 1991b —: «Iz istorii ruskogo muzykal'nogo avangarda. Stat'ja vtoraja» *Sovetskaja Muzyka*, № 3, 1991, pp. 68-73.
- NEST'EVOJ, M., ed. S. S. *Prokof'ev*. Moskva, «Muzyka» 1981.
- ORLOV, G.: «Zarubežnaja muzyka v sovetskom muzykoznanii» en: [RAABEN, 1967] pp. 115-146.
- ORLOVA, E.
- 1951 —: «Kompozitor i slušatel' — odna iz veduščich tem v rabotach B. V. Asaf'eva» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 87-94.
- 1954a —: «Raboty B. V. Asaf'eva o A. G. Rubinstein'e, A. K. Glazunove, A. K. Ljadove, S. I. Taneve, S. V. Rachmaninove i drugih russkich kompozitorach-klassikach» en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 193-200.
- 1954b —: «Raboty B. V. Asaf'eva o Musorgskom, Rimskom-Korsakove, Borodine, Balakireve i Stasove» en: [ASAF'EV, 1954b] pp. 3-20.
- 1957 —: «Issledovanie B. V. Asaf'eva "Intonacija"» en: [ASAF'EV, 1957a] pp. 153-162.
- 1964 —: *B. V. Asaf'ev. Put' issledovatelja i publicista*. Leningrad, Muzyka, 1964.
- 1965 —: «Rabota B. V. Asaf'ev nad teoriej intonacii» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 148-168.
- 1974 —: «Iz pamjatnych dnej i besed» en: [KRJUKOV, 1974] pp. 268-286.
- 1976 —: «Sovetskoe muzykoznanie na rubeže 60—70-x godov» en: AAVV. *Sovremennye voprosy muzykoznanija. Sbornik statej*. Moskva, «Muzyka» 1976, pp. 5-41.
- 1984a —: *Intonacionnaja teorija Asaf'eva. Kak učenje o specifikke muzykal'nogo myšlenija*. Moskva «Muzyka» 1984.
- 1984b —/A. KRJUKOV: *Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografija*. Leningrad, «Sovetskij Kompozitor» 1984.
- OSTRETSOV, A.: «"Ledi Makbet Mcenskogo uyezda": opera D. Šostakoviča» *Sovetskaja muzyka* № 6, 1933, pp. 9-32.

- OSTWALD, W.: *Natur-Filosofija Lekcii čitannyja v Leipcigskom universitet*. Moskva, Efimova, 1902 (título original: *Vorlesungen über Naturphilosophie*, Leipzig, 1901)
- OŽEGOV, S.: *Slovar' Russkogo Jazyka*. Moskva, Russkij Jazyk, 1985.
- PARINA, A., ed. *Wolfgang Amadeus Mozart. Pis'ma*. Moskva «Agraf» 2000 (título original: JUN, Ph., ed. *Wolfgang Amadeus Mozart. Briefe*. Stuttgart, 1997)
- POKROVSKIJ, B.: «O čeloveke, kotorij byl nam očen' nužen» en: [KRJUKOV 1974] pp. 9-21.
- POPOV, L., ed. *"Bachčisasajskij Fontan" B. V. Asaf'eva*. Leningrad, Gos. Muz. Izdatel'stvo, 1962.
- PROTOPOPOV, V.
 1954 —: «B. V. Asaf'eva o Čajkovskom» en: [ASAF'EV, 1954a] pp. 5-16.
 1991 —: «Značenie partesnogo stilja v istorii russkoj muzyki» *Sovetskaja Muzyka*, №1, 1991, pp. 88-92.
- PUŠKIN, A. S.
 1978a —: *Izbrannye sočinenija v dvoch tomach*. Tom pervyj. Moskva, «Chudožestvennaja literatura» 1978.
 1978b —: *Izbrannye sočinenija v dvoch tomach*. Tom vtoroj. Moskva, «Chudožestvennaja literatura» 1978.
 1820 —: «Ruslan i Ljudmila» en: [Puškin, 1978a] pp. 399-460.
 1821 —: «Kavkazkij plennik» en: [Puškin, 1978a] pp. 461-480.
 1823 —: «Bachčisarajskij fontan» en: [PUŠKIN, 1978a] pp. 498-511.
 1823-1831 —: «Evgeni Onegin» en: [PUŠKIN, 1978b] pp. 7-166.
 1825 —: «Boris Godunov» en: [PUŠKIN, 1978b] pp. 169-236.
 1830a —: «Kamennyj gost'» en: [PUŠKIN, 1978b] pp. 264-291.
 1830b —: «Domik v Kolomne» en: [PUŠKIN, 1978a] pp. 581-591.
 1831 —: «Skazka o care Saltane, o syne ego slavnom i mogučem bogatyre knjaz Gvidone Saltanoviče i o prekrasnoj carevne Lebedi» en: [PUŠKIN, 1978a] pp. 627-648.
 1833 —: «Pikovaja dama» en: [PUŠKIN, 1978b] pp. 491-510.
- RAABEN, L.
 1967a — ed.: *Voprosy teorii i estetiki muzyki*. Vypusk 6-7, Leningrad, Leningradskij Gos. Inst. Teatra, Muzyki i Kinematografii, «Muzyka» 1967.
 1967b —: «Nauka o muzykal'nom ispolnitel'stve kak oblast' sovetskogo muzykoznanija» en: [RAABEN, 1967a] pp. 195-213.
- RIBNIKOVA, M.: *Balety Asaf'eva*. Moskva, Gos. Muz. Izd. 1956.

- RIMSKIJ-KORSAKOV, Nikolaj Andreevič.: *Letopis' moej muzykal'noj žizni*. 8^a ed. Moskva, «Muzyka» 1980 (trad. cast.: *Diario de mi vida musical*. Barcelona, José Janés, 1947)
- RJAZANOV, P.: «Zadači sovetskogo kompozitora» *Sovetskaja Muzyka* № 5, pp. 16-23.
- ROSLAVETS, N.
- 1924 —: «N. A. Roslavets o sebe i svoëm tvorčestve» *Sovremennaja muzyka*, № 1, 1924, pp. 132-38.
- 1926 —: «O psevdoproletarskoj muzyke» en: BLUMENFELD, M., ed. *Na putjach iskusstva*. Moskva, Proletkul't, 1926, pp. 180-92.
- RUČ'EVSKAJA, E.: «Stanovlenie arioznoj melodii v russkom romanse načala xix veka» en: [KOLOVSKIJ, 1985] pp. 16-37.
- RYŽKIN, I.
- 1951 —: «Asaf'evskij analiz Pikovoj damy" i "Evgenija Onegina" Čajlovsckogo» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 55-67.
- 1965 —: «Obraznaja kompozicija muzykal'nogo proizvedenija» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 187-224.
- 1967 —: «Sovetskoe teoretičeskoe muzykoznanie (1917-1941) » en: [RAABEN, 1967] pp. 147-163.
- 1974 —: «Muzykal'naja žizn' kak process» en: [KRJUKOV, 1974], pp. 54-68.
- SABANEEV, L.: «Ritm» en: [ASAF'EV, 1917a] pp. 35-72.
- SADOVSKIJ, V., ed.: «Primečanija» en: [BOGDANOV, 1904] pp. 377-78.
- SIGITOV, S.: *Monografičeskie očerki po filosofii muzyki. Florenskij. Losev. Javorskij. Asaf'ev. Poiski novych chudožestvennych kategorij muzyki XX veka*. Sankt-peterburg, «Kanon» 2001.
- SKREBKOV, S.: «Teorija muzyki i sovremennyj slušatel'» *Sovetskaja Muzyka*, № 1, 1961, pp. 56-63.
- SOLLERTINSKIJ, I.: «Ledi Makbet Mcenskogo uyezda: opera Šostakoviča» en: *Ledi Makbet Mcenskogo uyezda*. Sb. L. Gos. Akad. Malogo opernogo teatra. L., 1934, pp. 20-25.
- ŠACHNAZAROVAJA, N.: «Massovoe muzykal'noe soznanie i problem sovremennoj teorii kul'tury» en: [KEL'DYŠ, 1986] pp. 59-65.
- ŠAPORIN, Ju.: «Moj konservatorskie učitelja» en: [TIGRANOV, 1987] pp. 65-68.
- ŠČERBAKOVA, T.: «"Obichodnaja reč'" muzyki i rukopisnye al'bomy xix veka» en: [KOLOVSKIJ, 1985] pp. 77-90.
- ŠNEERSON, G.: «Asaf'ev v VOKSe» en: [KRJUKOV, 1974], pp. 286-294.

ŠOSTAKOVIČ, D.

1934—: «Moe ponimanie "Ladi Makbet"» en: *Ledi Makbet Mcenskogo uezda*. Sb. L. Gos. Akad. Malogo opernogo teatra. L., 1934, pp. 1-7.

1943 —: «Boris Asaf'ev» *Literatura i iskusstvo*, 18 sentjabrja, 1943.

SYCHRA, A.: «Muzykovedenie i novye metody naučnogo analiza» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 9-34

TIGRANOV, G., ED.

1987 —: *Leningradsckaja Konservatorija v vospominanjach. Kniga I*. Leningrad «Muzyka» 1987.

1988 —: *Leningradsckaja Konservatorija v vospominanjach. Kniga II*. Leningrad «Muzyka» 1988.

TITOVA, N.: *Problemy sovremennogo muzykoznanija v svete idej B. Asaf'eva*. Sbornik naučnih trudov. Leningrad, Leningradsckaja gosudarstvennaja konservatorija im. N. A. Rimskogo-Korsakova, 1987.

VASINA-GROSSMAN, V.

1951 —: «Voprosy melodiki v rabotach B. V. Asaf'eva» en: [KABALEVSKIJ, 1951a] pp. 79-86.

1955a —: «Russckaja muzykal'naja kul'tura v rabotach B. V. Asaf'eva» en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 5-16.

1955b — /T. LIVANOVA: «Raboty B. V. Asaf'eva o zarubežnoj muzyke» en: [ASAF'EV, 1955a] pp. 193-206.

VEIS, P.: «O žurnale "Proletarskij muzykant"» *Sovetskaja muzyka* № 1, 1933, pp. 126-141.

VIRDUNG, Sebastian von Amberg: *Traktat o muzyke. 1511 g.* Sankt-Peterburg, Russkogo Fonda Starinnoj Muzyki, 2004 (título original: *Musica getutscht*. Basle, 1511/R1970 DM, 1st ser.: Druckschriften Faksimiles, xxxi).

VOLKOV, N.: «O Libretto» en: [POPOV, 1962] pp. 5-7.

VOLKOV, I.: «Jazyk kak probelma muzykoznanija» en: [KOLOVSKIJ, 1985] pp. 63-76.

VUL'FJUS, P.:

1969 — ed.: *Iz istorii sovetskogo muzykal'nogo obrazovanija. Sbornik materialov i dokumentov 1917-1927*. Leningrad, «Muzyka», 1969.

1987 —: «Iz vospominanij o R. I. Grubere» en: [TIGRANOV, 1987] pp. 158-163.

ZIGMUND-SCHULTZE, B.: «Rol' melodii v muzyke socialističeskogo realizma» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 169-186.

- ZEMCOVSKIJ, I.: «B. V. Asaf'ev i metodologiceskie osnovy intonacionnogo analiza narodnoj muzyki» en: GURKOV, V., ed. *Kritika i Muzykoznanie*. Sbornik statej, vypusk 2, Leningrad «Muzyka» 1980, pp. 184-198.
- ZUKKERMAN, V.: «Celostnyj analiz muzykal'nych proizvedenij i ego metodika» en: [JARUSTOVSKIJ, 1965a] pp. 264-320.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2001, 22^a Edición.
- AAVV. *Enciclopedia Británica*. México, Barsa, 1968, 16 t.
- ABBAGNANO, N.: *Dizionario di filosofia*. Editrice Torinese, Turín, 1961 (trad. cast. *Diccionario de Filosofía*. México FCE, 1963/2000)
- ABERT, H.: *W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart. Erste Teil 1756-1782. Zweiter Teil 1783-1791*. VEB Breitkopf & Härtel. Leipzig, 1919-21/3te Ausgabe 1955-66 (trad. rus. Sakvy, K.: *Hermann Abert. W. A. Mozart*. M. Muzyka: 4 t., 1978-80/2e 1985-90)
- ABRAHAM, O.: «Das absolute Tonbewusstsein: psychologisch-musikalische Studie» *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 3. Jahrg., H. 1. (Nov., 1901), pp. 1-86; viii/3 (1907), pp. 486-91.
- ADORNO, Th. W.
- 1949 —: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. 12. Philosophie der neuen Musik*. Tübingen, 1949 (trad. cast. *Filosofía de la nueva música. Obra completa*, 12. Madrid, Akal, 2003).
- 1970 —: *Asthetische Theorie. (Gesammelte Schriften, 7)*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970 (trad. cast. *Teoría estética*. Madrid, Taurus, 1971)
- AGARWAL, B.: «Langer, Hildebrand, and Space in Art» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31, Nº 4. (Summer, 1973) pp. 513-516.
- ANGELL, R.: «Congresses in Musicology, 1900-1939» *Notes*, 2nd Ser., Vol. 1, Nº 2. (Mar., 1944), pp. 36-40.
- BARBOUR, J.: «Allgemeine Musikalische Zeitung: Prototype of Contemporary Musical Journalism» *Notes*, 2nd Ser., Vol. 5, Nº 3 (Jun., 1948) pp. 325-337.
- BAYER, R.: *Histoire de l'Esthétique*. Paris, Armand Colin, 1961 (trad. cast. Reuter, J.: *Historia de la Estética*. México, FCE, 1965/ 3^a, 1998).

BERGSON, H.

1889 —: *Essais sur les données immédiates de la conscience*. Paris, 1889 (trad. cast. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999).

1907 —: *L'évolution créatrice*. Paris, 1907 (trad. cast: *La Evolución Creadora*. Madrid, Espasa-Calpe, 1973).

1932 —: *Les deux sources de la morale et de la religion*. Paris, 1932 (trad. cast. *Las dos fuentes de la moral y de la religión*. México, Porrúa, 1990/R 1997).

BERKELEY, G.: *Treatise concerning the Principles of Human Knowledge* (1710). Vol. I of Works, edited by A. Fraser, Oxford, 1871 (trad. cast. *Tratado sobre los principios del conocimiento*. Madrid, Gredos, 1982)

BESSELER, H.

1925 —: «Studien zur Musik des Mittelalters. I. Neue Quellen de 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts» *Archiv für Musikwissenschaft*, 7. Jahrg., H. 2 (Jun., 1925), pp. 167-252.

1926 —: «Studien zur Musik des Mittelalters. II. Die Motette von Franko von Lon bis Philipp von Vitry» *Archiv für Musikwissenschaft*, 8. Jahrg., H. 2 (Jan., 1927), pp. 137-258.

1986 —: *Dos Epocas de la Historia de la Música: Ars Antiqua-Ars Nova*. Barcelona, 1986, trad. cast. M^a del Carmen Gómez Muntané.

BIGGART, J.: «Alexander Bogdanov and the Theory of a "New Class"» *Russian Review*, Vol. 49, 1990, pp. 256-82.

BOECIO [Anicio Manlio Torcuato Severino Boecio]. *Institutio Arithmetica*. Incunable de la Colegiata de San Isidoro de León. Venetiis, 1499. Trad. cast. María Asunción Sánchez Manzano. León, Universidad. 2002.

BOROME, J.: «The Bolshoi Theter and Opera» *Russian Review*, Vol. 24, № 1. (Jan., 1965), pp. 52-64.

BRELET, G.: *Esthétique et création musicale*, París, P. U. F., 1947 (trad. cast. Hurtado, L. *Estética y Creación Musical*. Buenos Aires, Hachette, s. d.)

BROWN, M.: «The Soviet Russian Concepts of "Intonazia" and "Musical Imagery"» *The Musical Quarterly*, Vol. 60, № 4. (Oct., 1974), pp. 557-567.

BÜCKEN, E.: «Ernst Kurth als Musiktheoretiker» *Melos*, IV (1924-25), pp. 358-364.

BÜCHER, C.: *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig, Hertzels, 1896 (trad. rus. Zajaickij, S. *Rabota i Ritm*. M. «Novaja Moskva» 1923)

BUKOFZER, M. F.: «Fauxbourdon Revisited» *MQ*, xxxviii (1952), 22-47.

CALVOCRESSI, M.: «A Russian Composer of To-Day: Igor Stravinsky» *The Musical Times*, Vol. 52, № 822 (Aug. 1, 1911), pp. 511-512.

CASELLA, A. /T. Baker.: «Tone-Problems of To-day» *The Musical Quarterly* Vol. 10, No.2 (Apr., 1924), pp. 159-171.

CASSIRER, E.

1910 —: *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*. Berlin 1910 / Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1969 (trad. ingl. William C. *Substance and Function*. Chicago-London, 1923/ Dover Publications. N. Y. 1953)

1921 —: *Zur Einstein'schen Relativitäts-theorie*. Berlin, 1921 (trad. rus. *Teorija otnocitel'nosti Einštejna*. Petrograd, „Nauka i škola“, 1922; trad. ingl. «Einstein's Theory of Relativity» en: *Substance and Function*. Chicago-London, 1923/ Dover Publications. N. Y. 1953, pp. 351-456)

1927 —: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. 1927. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962. (trad. cast. *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1951).

1932 —: *Philosophie der Aufklärung*. Tübingen, J. Mohr, 1932 (trad. cast. *La filosofía de la Ilustración*. México, FCE, 1950)

CERTEAU, M. De: «The Gaze Nicholas of Cusa» *Diacritics*, Vol. 17, Nº 3. (Autumm, 1987) pp. 2-38.

CHOU WEN-CHUNG: «Varèse: A Sketch of the Man and His Music» *The Musical Quarterly*, Vol. 52, Nº 2 (Apr., 1966) pp. 151-170.

CUSA, Nicolai de: *De docta ignorantia*. 1440. (trad. cast. *La docta ignorancia*. Madrid, 1966; Buenos Aires, Aguilar, 1981; Barcelona, Orbis, 1985)

KOERNER, H.: «Toward a History of Modern Sociolinguistics» *American Speech*, Vol. 66 Nº 1 (Spring, 1991), pp. 57-70.

DAVID-FOX, M.: «What Is Cultural Revolution?» *Russian Review*, Vol. 58, Nº 2 (Apr., 1999), pp. 181-201.

DARWIN, Ch.: *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. 1871. (ahora en: *Great Books of the Western World*. Robert Maynard Ed., t. 49. Darwin. *Encyclopaedia Britannica*. London, William Benton, pp. 253-600)

DEAN, W.: «Edward J. Dent: A Centenary Tribute» *Music & Letters*, Vol. 57, Nº 4. (Oct., 1976), pp. 353-361.

DESCARTES, R.: *De passionibus animae*. 1649. *Les Passions de l'âme*. Napoléon Chaix, ed. 1864. (trad. cast. *Tratado de las pasiones*. Barcelona, 1985)

DESSOIRE, M.: «Art History and Systematic Theories of Art» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, Nº 4. (Summer, 1961) pp. 463-469.

DILLON, J.: «A date for the Death of Nicomachus of Gerasa?» *The Classical Review*, New Ser., Vol. 19, Nº 3 (Dec., 1969), pp. 274-275.

ECO, U.: *Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1982/R. 2000.

EDITORIAL: «Shostakovich & the Guns» *Time. The weekly newsmagazine*. Vol. XL, Nº 3, July 20, 1942, pp. 1-5.

- EICHHORM, A.: «"...Aus einem inneren Keim Idee entwickeln..." Zur Musikanschauung Otto Jahns» *Archiv für Musikwissenschaft*, 52. Jahrg., H. 3. (1995), pp. 220-235.
- EMERSON, C.: «Back to the future: Shostakovich's revision of Leskov's "Lady Macbeth of Mtsensk District"» *Cambridge Opera Journal*, Vol. 1, № 1. (Mar., 1989) pp. 60-62.
- EVANS, E.:
- 1924 —: «The Prague Festival» *The Musical Times*, Vol. 65, № 977 (Jul. 1, 1924), pp. 611-612.
 - 1925 —: «Venice Festival» *The Musical Times*, Vol. 66, № 992 (Oct.1, 1925), pp. 920-922.
 - 1930 —: «The Liège Festival» *The Musical Times*, October 1, 1930, pp. 898-902.
- FEDOROV, V.: «B. V. Asaf'ev et la Musicologie Russe Avant et Apres 1917» *Revue de musicologie*, Vol. 41^e, № 117^e (Jul., 1958), pp. 102-106.
- FITZPATRICK, S.
- 1969 —: «Lunacharsky» *Soviet Studies*, Vol. 20, № 4. (Apr., 1969), pp. 572-535.
 - 1971 —: «The Emergence of Glaviskusstvo. Class war on the cultural front, Moscow, 1928-29» *Soviet Studies*, Vol. 23, № 2. (Oct., 1971), pp. 246-49.
 - 1974 a —: «Cultural Revolution in Russia 1928-32» *Journal of Contemporary History*, Vol. 9, № 1. (Jan., 1974), pp. 33-52.
 - 1974 b —: «The "Soft" Line on Culture and Its Enemies: Soviet Cultural Policy, 1922-1927» *Slavic Review*, Vol. 33, № 2. (June., 1974), pp. 267-287.
 - 1976 —: «Culture and Politics under Stalin: A Reappraisal» *Slavic Review*, Vol. 35, № 2. (Jun., 1976), pp. 211-231.
 - 1988 —: «The Bolsheviks' Dilemma: Class, Culture, and Politics in the Early Soviet Years» *Slavic Review*, Vol. 47, № 4. (Winter, 1988), 599-613.
 - 1992 —: *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*. Ithaca, 1992.
- FUBINI, E.
- 1976 —: *L'esterica musicale dall'antichità al Settecento y L'estetica musicale dal Settecento a oggi*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1976 (trad. cast. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza, 1988/10^a 2000)
 - 2004 —: *El siglo XX: entre música y filosofía*. Universitat de València, Col·lecció estètica & crítica, 2004.
- FULLER, S.: «Defending th "Dodecachordon": Ideological Currents in Glarean's Modal Theory» *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 49, № 2 (Summer, 1996) pp. 191-224.

- F. W. S.: «Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Bd. IV: 1787-1857 by Wilhelm A. Bauer; Otto Erich Deutsch» *Music & Letters*, Vol. 45, № 3 (Jul., 1964) pp. 272-273.
- GRIFFITHS, P.: «Xenakis: Logic and Disorder» *The Musical Times*, Vol. 116, № 1586 (Apr., 1975) pp. 329-331.
- GLAREANUS [Henricus Loritis]: *Isagoge in Musicen*. Basel, Froben, 1516 (Trad. ingl. Henry Glarean; Frances Berry Turrel. «The "Isagoge in Musicen" of Henry Glarean» *Journal of Music Theory*, Vol. 3, № 1 (Apr., 1959) pp. 97-139.
- GLUCK, M.: «Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy» *New German Critique*, № 80, Special Issue on the Holocaust. (Spring-Summer, 2000), pp. 149-169.
- HAAS, D.: «Boris Asaf'yev and Soviet Symphonic Theory» *The Musical Quarterly*, Vol. 76, № 3 (Autumn, 1992), pp. 410-432.
- HANDSCHIN, J.: «Zur Geschichte von Notre Dame (Nachtrag)» *Acta Musicologica*, Vol. 4, Fasc. 3 (Jul. - Sep., 1932), pp. 104-105.
- HANSLICK, E.: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, Rudolph Weigel, 1854 (trad. cast. *De la belleza en la música*. Madrid, Medina, 1912; 2ª *De lo bello en la música*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947; trad. rus. G. Laroš. *O muzykal'no-prekrasnom*. M, 1910)
- HARTMANN, Eduard von: *Philosophie des Unbewussten*. 1869.
- HELFFERT, V.: «Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform» *Archiv für Musikwissenschaft*, 7. Jahrg., H. 1. (apr., 1925), pp. 117-146.
- HERDER, J.
 1772—: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. Berlin 1772 (trad. cast. Pedro Ribas. «Ensayo sobre el origen del lenguaje» en: *Obra selecta*. Madrid, Alfaguara, 1982, pp. 131-232)
 1774—: *Auch eine Philosophie der geschichte zur Bildung der Menschheit*. Berlin, 1774 (trad. cast. Pedro Ribas: «Otra filosofía de la historia» en: *Obra selecta*. Madrid, Alfaguara, 1982, pp. 273-368)
- HERTZMANN, E.: «Mozart's Creative Process» *The Musical Quarterly*, Vol. 43, № 2 (Apr., 1975) pp. 187-200.
- HILDEBRAND, A.: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. 1893. (trad. ingl. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. New York, E. Stechert, 1932.
- HOLDHEIM, W.: «Wilhelm Worringer and the Polarity of Understanding» *boundary 2*, Vol. 8, № 1, The Problems of Reading in Contemporary American Criticism: A Symposium. (Autumn, 1979), pp. 339-358.

- HORNBOSTEL, E. /Curt Sachs. «Classification of Musical Instruments: Translated from the Original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann» *The Galpin Society Journal*, Vol. 14. (Mar., 1961) pp. 3-29.
- HSU, D.: «Ernst Kurth and His Concept of Music as Motion» *Journal of Music theory*, Vol. 10, № 1 (Spring, 1966) pp. 2-17.
- JEPPESEN, K.: «On Countrepoint» *The Musical Quarterly*, Vol. 21, № 4 (Oct., 1935) pp. 401-407.
- JOFFE, J.: «Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century» *Notes*, 2nd Ser., Vol. 12, № 1. (Dec., 1954), pp. 93-95.
- KIVY, P.: «Mozart and Monotheism: An Essay in Spurious Aesthetics» *The Journal of Musicology*, Vol. 2, № 3 (Summer, 1983) pp. 322-328.
- KOERNER, H.: «Toward a History of Modern Sociolinguistics» *American Speech*, Vol. 66 № 1 (Spring, 1991), pp. 57-70.
- KRADER, B.: «Viktor Mikhailovich Beliaev», *EthM*, xii (1968), pp. 86-100.
- KRAMER, J.: «The Fibonacci Series in Twentieth-Century Music» *Journal of Music Theory*, Vol. 17, № 1 (Spring, 1973) pp. 110-148.
- KRYPTON, C.: «The Siege of Leningrad» *Russian Review*, Vol. 13, № 4. (Oct., 1954), pp. 255-265.
- KURTH, E.
 1917 —: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*. Berne, 1917/ 5te. 1956 (trad. rus. EWALD, Z. Pod redakcij ASAF'eva, B. *Osnovy Linearnogo Kontrapunkta. Melodičeskaja polifonija Bach'a*. Moskva, Muz. Izd., 1931)
 1920 —: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Berne, 1920/ 2te Ausgabe, Berlin, Max Hesses Verlag, 1923 (trad. rus. Walter, H. *Romantičeskaja garmonija i eë krizis v "Tristan'e" Wagner'a*. Moskva «Muzyka» 1975)
 1931 —: *Musikpsychologie*. Berlin, 1931/Bern, 1947.
- LANG, P.: «Mozart, Briefe und Aufzeichnungen by Wilhelm A. Bauer; Otto Erich Deutsch: Wolfgang Amadeus Mozart» *The Musical Time*, Vol. 49, № 1 (Jan., 1963) pp. 111-114.
- LANGER, S.: *Feeling and Form*. New York, Ch. Scribner's Sons, 1953 (trad. cast. *Sentimiento y Forma*. México, Centro de Estudios Filosóficos, UNAM, 1967.
- LEVITZKY, S.: «Vospominaniia: Zhizn i filosofskii put'» *Russian Review*, Vol. 29, № 2. (Apr., 1970), pp. 226-228.
- LINDBERG, D.: «Lines of Influence in Thirteenth-Century Optics: Bacon, Witelo, and Pechmam» *Speculum*, Vol. 46, № 1 (Jan., 1971) pp. 66-83.
- LIPPS, T.: *Psychologie des Schönen und der Kunst*. 1903 (trad. cast. Eduardo Ovejero, *Los fundamentos de la estética*. Madrid, Daniel Jorro, 1923)

- LONGYEAR, R. M.: «Musical Portraits in 'Sturm und Drang' Drama» *Music & Letters*, Vol. 46, Nº 1 (Jan., 1965), pp. 39-49.
- LÓPEZ-DOMINGUEZ, V.: «Estudio Preliminar» en: [SCHELLING, 1999] p. IX-XLIV.
- LUDWIG, F.
 1902 —: «Die mehrstimmige Musik des 14. Jahrhunderts» *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 4. Jahrg., H. 1. (Nov., 1902), pp. 16-69.
 1904 —: «Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. II. Die 50 Beispielen Coussemaker's aus der Handschrift von Montpellier» *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 5. Jahrg., H. 2. (Feb., 1904), pp. 177-224.
 1906 —: «Studien über die Geschichte der mehrstimmigen Musik im Mittelalter. III. Über die Entstehung und erste Entwicklung der lateinischen und französischen Motette in musikalischer Beziehung» *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 7. Jahrg., H. 4. (1906), pp. 514-528.
 1921 —: «Perotinus magnus» *Archiv für Musikwissenschaft*, 3. Jahrg., H. 4. (Nov., 1921), pp. 361-370.
- LUNACHARSKAJA, Irina/Schultz, K.: «Why Did Commissar of Enlightenment A. V. Lunacharskii Resign? » *Russian Review*, Vol. 51, Nº 3. (Jul., 1992), pp. 319-342.
- MACH, E.: *Analyse der Empfindungen*. 1886 (trad. ingl. *Analysis of Sensations* (1897). Chicago and London, 1914/ Dover Edition, 1959; trad. cast. *Análisis de las sensaciones*. Daniel Jorro, Madrid, 1925)
- MACHABEY, A. : *Histoire et évolution des formules musicales du Ier au XVe siècle de l'ère chrétienne*. Paris, Payot, 1928.
- MC CLELLAND, J.
 1971 —: «Bolshevik Approaches to Higher Education, 1917-1921» *Slavic Review*, Vol. 30, Nº 4. (Dec., 1971), pp. 818-831.
 1980 —: «Utopianism versus Revolutionary Heroism in Bolshevik Policy: The Proletarian Culture Debate» *Slavic Review*, 39. Nº 3 (1980), pp. 403-425.
- MCDERMOTT, P.: «Nicholas of Cusa: Continuity and Conciliation at the Council of Basel» *Church History*, Vol. 67, Nº 2. (Jun., 1998) pp. 254-273.
- MAROT, J.: «Alexander Bogdanov, Vpered, and the Role of the Intellectual in the Workers' Movement» *Russian Review*, Vol. 49, Nº 3, Special Issue on Alexander Bogdanov. (Jul. 1990), pp. 241-264.
- MAROTHY, J.: «Asafjevova intonace, jeji geneze a vysnam. (Assafiev's Intonation Theory, Its Genesis and Significance) » *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, t. 13, Facs. 1/4 (1971), pp. 399-400.
- MATTHESON, Johann; Hans Lenneberg.: «Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I)» *Journal of Music Theory*, Vol. 2, Nº 1 (Apr., 1958) pp. 47-84.

- MILLER, J.: «Andrei Zhdanov's Speech to the Philosophers: An Essay in Interpretation» *Soviet Studies*, Vol. 1, Nº 1. (Jun., 1949), pp. 40-51.
- MOHRENSCHILDT, D. von: «Postwar Party Line of the All-Union Communist Party of the U.S.S.R. » *Russian Review*, Vol. 9, Nº 3. (Jul., 1950), pp. 171-178.
- MONTAGU-NATHAN, M.
 1949 —:«Musical Uproar in Moscow» *The Musical Times*, Vol. 90, Nº 1277. (Jul., 1949), p. 231.
 1957 —:«The Strange Case of Professor Assafiev» *Music & Letters*, Vol. 38, Nº 4. (Oct., 1957), pp. 335-340.
- NELSON, A.:«The Struggle for Proletarian Music: RAPM and the Cultural Revolution» *Slavic Review* 59, Nº 1 (Spring 2000), pp. 101-132.
- NEUBAUER, J.
 1967 —: «Dr. John Brown (1735-88) and early German Romanticism» *Journal of the History of Ideas*, Vol. 28, Nº 3. (Jul.— Sep., 1967) pp. 367-382.
 1986 —: *The Emancipation of Music*. Yale University, 1986. (trad. cast. *La emancipación de la música*. Madrid, Visor, 1992).
- NICÓMACO [Nicomachus of Gerasa]: *Introductio Arithmetica*. by M. L. D'Ooge, et al. University of Michigan Studies, vol. xvi (1926). *Introduction to Arithmetics*. William Benton, Encyclopaedia Britannica, Inc. Chicago-London- etc., vol. xi (1991) pp. 807-848.
- NOHL, L.: *Mozarts Briefe*. Zalsburg, 1865; 2te Ausgabe, Leipzig, 1877 (trad. ingl. WALLACE, L. *The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart (1769-1791)*, in two volumes. New York, 1866)
- OLIN, M.: «Self-Representation: Resemblance and Convention in Two Nineteenth-Century Theories of Architecture and the Decorative Arts» *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 Bd., H. 3. (1986) pp. 376-397.
- OESTERREICHER, J.: «Introducción» en: [BERGSON, 1932] pp. IX-XLV.
- OSBORNE, N.:«La forme musicale comme processus» *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music IRASM*, Vol. 17, Nº 2, pp. 215-222.
- PAYTON, R.: «The Music of Futurism: Concerts and Polemics» *The Musical Quarterly*, Vol. 62, Nº 1. (Jan., 1976), pp. 25-45.
- PETERSEN, Z.: «The Architectural Heritage of Leningrad» *American Slavic and East European Review*, Vol. 4, Nº 3/4 (Dec., 1945) pp. 18-34.
- POSTON, R.:«Musical Uproar in Moscow» *International Affairs (Royal Institute of International Affairs 1944-)*, Vol. 25, Nº 4. (Oct., 1949), p. 536.
- POWELL, N.: «Fibonacci and the Golden Mean: Rabbits, Rumbas, and Rondeaux» *Journal of Music Theory*, Vol. 23, Nº 2 (Autumn, 1979) pp. 227-273.
- PULVER, J.: «Otto Jahn» *The Musical Times*, Vol. 54, Nº 82, (Apr. 1, 1913), pp. 237-239.

- QUINTILIANUS, Aristides.: *De Musica libri tres*. (Circa s. II, d. c.) ed. R. Winnington-Ingram, Leipzig, Lipsiae: B. G. Teubneri, 1963 (trad. cast. *Sobre la música*. Madrid, Gredos, 1996)
- RADICE, M.: «"Futurismo:" Its Origins, Context, Repertory, and Influence» *The Musical Quarterly*, Vol. 73, № 1. (1989), pp. 1-17
- RAMEAU, Jean-Philippe: *Traité de l'harmonie réduite à ses principe naturels, avec des regles de composition & d' accompagnement; divisé en quatre livres*. París, 1772.
- RAUGEL, F.: «Armand Machabey (1886-1966)» *Acta Musicologica*, Vol. 40, Fasc. 1. (Jan.-Mar., 1968), p. 1.
- REALE, G.: *Il pensiero occidentale dalle origini ad oggi*. 3 t. Editrice La Scuola, Brescia 1985. (trad. cast. Juan A. Iglesias. *Historia del Pensamiento Filosófico y Científico*. 3 t. Barcelona, Herder, 1988, 2ª ed. 1992/1995)
- RICHTER, G.: «Two Colossal Athenian Geometric or "Dipylon" Vases in the Metropolitan Museum of Art» *American Journal of Archeology*, Vo. 19, № 4. (Oct. — Dec., 1915) pp. 385-397.
- RIEGL, A.
 1893 —: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlín, 1893 (trad. cast. Saller, F. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980)
 1901 —: *Spätromische Kunstindustrie*. Wien, 1901 (trad. cast. Reisch, E. *El arte industrial tardorromano*. Madrid, Visor, 1992)
- ROBINSON, H.: «Love for the Three Operas: The Collaboration of Vsevolod Meyerhold and Sergei Prokofiev» *Russian Review*, Vol. 45, № 3. (Jul., 1986), pp. 287-304.
- ROCHLITZ, J. ed.: «Vebürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler» en: *Allgemeine musikalische Zeitung*, Okt. 1798 — Mai 1801. Leipzig, Breitkopf & Härtel. (trad. rus. P. Lucker. «Dostovernye anekdoty iz žizni Wolfgang'a Gottlieb'a Mozarta» en: *Mozart. Istorii i anekdoty, rasskazannye ego sovremennikami*. Moskva, Klassika-XXI, 2007, pp. 83-122)
- ROUSSEAU, J.: *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. 1753 (trad. cast. Mauro A. *Ensayo sobre el origen de las lenguas*. Madrid, Akal, 1960)
- ROWELL, L.: «Aristoxenus on Rhythm» *Journal of Music Theory*, Vol. 23, № 1 (Spring, 1979) pp. 63-79.
- SCHELLING, [Friedrich Wilhelm Joseph von]: *Philosophie der Kunst*. 1803 (trad. cast. López-Dominguez, V. *Filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999.
- SCHERING, A.: «Die Ratsmusik von 1650 bis 1775» *Archiv für Musikwissenschaft*, 3. Jahrg., H. 1. (Jan., 1921), pp. 17-53.

- SCHOPENHAUER, A.: *El mundo como voluntad y representación*. México, Porrúa, 7ª ed., 2003.
- SCHWARZ, B.: «Stravinsky in Soviet Russian Criticism» *The Musical Quarterly*, Vol. 48, Nº 3, Special Issue for Igor Stravinsky on His 80th Anniversary (Jul., 1962), p. 340-361.
- SELIGMAN, E.: «Arbeit und Rhythmus. by Karl Buecher» *Political Science Quarterly*, Vol. 13, Nº 1 (Mar., 1898) pp. 166-168.
- SLONIMSKY, N.
- 1950 —: «Realistic Music; 25 Soviet Composers; Musical Uproar in Moscow» *Notes*, 2nd Ser., Vol. 8, Nº 1. (Dec., 1950), pp. 165-167.
- 1954 —: «Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century» *The Musical Quarterly*, Vol. 40, Nº 3. (Jul., 1954), pp. 425-430.
- SOLOMON, M.: «On Beethoven's Creative Process: A Two-Part Invention» *Music & Letters*, Vol. 61, Nº 3/4. (Jul. — Oct., 1980) pp. 272-283.
- SPENCER, H.
- 1890 —: «The Origin of Music» *Mind*, Vol. 15, Nº 60 (Oct., 1890), pp. 449-468.
- 1891 —: «On the Origin of Music» *Mind*, Vol. 16, Nº 64 (Oct., 1891), pp. 535-537.
- STRAWINSKY, I.: *Poétique musicale*. París, Janin, 1945 (trad. cast. *Poética Musical*. Madrid, Taurus, 1977)
- STRAWN, J.: «The Intégrales of Edgard Varèse Space, Mass, Element, and Form» *Perspectives of New Music*, Vol. 17, Nº 1 (Autumm-Winter, 1978) pp. 138-160.
- STUMPF, C.: *Die Anfänge der Musik*. Leipzig. 1911 (trad. rus. *Proischozhenie muzyki*. Knigi po muzyke. Pod redakciej s predisloviem S. GINSBURGA. Leningrad, Triton, 1927)
- 1930 —: «Autobiography of Carl Stumpf» en: MURCHISON, Carl., ed. *History of Psychology in Autobiography* (Vol. 1) 1930, pp. 389-441.
- SWAN, A.
- 1940 —: «The Znamenny Chant of the Russian Church—Part I» *The Musical Quarterly*, Vol. 26, Nº 2. (Apr., 1940), pp. 232-243.
- 1945 —: «Old Byzantine and Russian Liturgical Chant» *Bulletin of the American Musicological Society*, Nº 8 (Oct., 1945) pp. 22-23.
- 1949 —: «Harmonization of the Old Russian Chants» *Journal of the Musicological Society*, Vol. 2, Nº 2 (Summer, 1949), pp. 83-86.
- THILLY, F.: «Geschichte der neuern Philosophie. by Kuno Fisher» *The Philosophical Review*, Vol. 2, Nº 6. (Nov., 1893) pp. 724-728.
- TISCHLER, H.: «The Structure of Notre-Dame Organa» *Acta Musicologica*, Vol. 49, Fasc. 2 (Jul. — Dec., 1977), pp. 193-199.

- TULL, J.: *B. V. Asaf'ev's Musical Form as a Process. Translation and Comentary.* Dissertation presented for the Degree Doctor of Philosophy in the Graduate School of the Ohio State University, 1976.
- UNGURU, S.: «Witelo and Thirteenth-Century Mathematics: An Assessment of His Contributions» *Isis*, Vol. 63, № 4 (Dic., 1972) pp. 496-508.
- VARÈSE, E./Chou Wen-chung: «The Liberation of Sound» *Perspectives of New Music*, Vol. 5, № 1 (autumm-Winter, 1966) pp. 11-19.
- WALICKI, A.: «Alexander Bogdanov and the Problem of the Socialist Intelligentsia» *Russian Review*, Vol. 49, № 3, Special Issue on Alexander Bogdanov. (Jul. 1990), pp. 293-304.
- WALLASCHEK, R.
- 1891 —: «On the Origin of Music» *Mind*, Vol. 16, № 63 (Jul., 1891), pp. 375-88.
- 1892 —: «The Origin of Music» *Mind*, New Series, Vol. 1, № 1 (Jan., 1892), pp. 155-156.
- 1893 —: *Primitive Music*. London, 1893/2a ed. als: *Anfänge der Tonkunst*. Leipzig, 1903.
- 1895 —: «On the Difference of Time and Rhythm in Music» *Mind*, New Series, iv (1895), pp. 28-35
- WELLESZ, E.: «E. J. Dent and the International Society for Contemporary Music» *MR.*, vii (1946), pp. 205-208.
- WELLS, G.: «Goethe and Evolution» *Journal of the History of Ideas*, Vol. 28, № 4. (Oct. — Dec., 1967) pp. 537-550.
- WILLIAMS, R.: «Collective Immortality: The Syndicalist Origins of Proletarian Culture, 1905-1910» *Slavic Review*, Vol. 39, № 3. (Sep., 1980), p. 392.
- WILSON, B.: «Madrigal, Lauda, and Style in Trecento Florence» *The journal of Musicology*, Vol. 15, № 2 (Spring, 1997) pp. 137-177.
- WEBER, M.: «Die retonalen und soziologischen Grundlagen der Musik» en: *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübinge, 1922. (trad. cast. «Los fundamentos racionales y sociológicos de la música» en: *Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. FCE, México, 1944/ 2ª 1964/3ª 1969; trad. ingl. *The Rational and Social Foundations of Music*. Carbondale, IL., 1958, 2/1969; trad. rus. «Racional'nye i sociologičeskij osnovy muzyki» en: *Izbrannye proizvedenija*. M. 1994)
- WERTH, A.: *Musical Uproar in Moscow*. London, Turnstile Press, 1949.
- WISE, C.: «Impressions of Igor Strawinsky» *The Musical Quarterly*, Vol. 2. (Apr., 1916), pp. 249-256.
- WORRINGER, W.: *Abstraktion und Einfühlung*. Munich, Piper & Co. Verlag, 1908 (trad. cast. Frenk, M. *Abstracción y naturaleza*. México, FCE, 1953/2ª 1975)

XENAKIS, I.: «Towards a Metamusic» *Tempo, New Ser.*, Nº 93 (Summer, 1970) pp. 2-19.

YANKÉLÉVITCH, V.: *Henri Bergson*. PUF, París, 1959 (trad. cast. *Henri Bergson*. Xalapa, U. Veracruzana, 1962)

ZAK, V.: «Asaf'ev's Theory of Intonation and the Analysis of Popular Song» *Popular Music*, Vol. 2, Theory and Method (1982), pp. 91-111.

ZARLINO, Gioseffo.

1558 —: *Istitutioni harmoniche*. Venetia, 1558.

1571 —: *Dimostrationi Harmoniche*. Venetia, 1571.

1588—: *Sopplimenti Musicali*. Venetia, 1588.

ACCESO ELECTRÓNICO A BASE DE DATOS

Grove Music Online ed. L. Macy.

Enlace a la base de datos: <[http:// www.grovemusic.com](http://www.grovemusic.com)>

The New Grove Dictionary of Music and Musicians; The New Grove Dictionary of Opera; and The New Grove Dictionary of Jazz. Oxford University Press. Copyright © 2004 - 2007, Tecnologías de la Información - Universidad Autónoma de Madrid.

AA. «Machabey, Armand» Grove Music Online ed. L. Macy [Accessed 14-01-06] <<http://www.grovemusic.com>>

AA. «Tourdion [tordion] » Grove [Accessed 13-02-06]

BAIN, S.: «Phalèse» Grove [Accessed 13-02-06]

BARTLET, M.: «Müller-Blattau, Joseph Maria» Grove [Accessed 12-01-06]

BASSO, A.: «Somis, Giovanni Battista» Grove [Accessed 14-01-06]

BELIS, A.:«Aristoxenus» Grove [Accessed 28-10-05]

BLOXAM, M. J.: «Cantus firmus» Grove [Accessed 18-01-06]

BOEHMER, C.: «Weber, Max» Grove [Accessed 14-01-06]

BOETZKES, M.:«Benois, Alexandre» Grove [Accessed 11-04-06]

Bonta, S.: «Merula, Tarquinio» Grove [Accessed 14-01-06]

—:«Legrenzi, Giovanni» [Accessed 14-01-06]

BROOK, B., et al: «Gossec, François-Joseph» [Accessed 28-02-06]

BROWN, A.: «Galliard» [Accessed 13-02-06]

—:«Pavan» [Accessed 13-02-06]

—:«Piva (i)» [Accessed 13-02-06]

BROWN, H.: «Sachs, Curt» [Accessed 15-01-06]

BUELOW, G.: «Werckmeister, Andreas» [Accessed 28-10-05]

BURNETT, H.:«Schwarz, Boris» [Accessed 03-06-06]

- CADWELL, J.: «Canzona»
[Accessed 13-01-06]
- CAMAJANI, G.: «Lourié, Arthur
Vincent» [Accessed 18-04-06]
- CAMPBELL, S.: «Stasov, Vladimir
Vasil'evich» [Accessed 28-10-05]
- COLE, M.: «1. Origins and development
of the formal concept. Rondo»
[Accessed 14-01-06]
—: «Couplet» [Accessed 14-01-06]
- COOK, P.: «Heterophony»
[Accessed 05-03-06]
- CRAWFORD, T.: «Padoana»
[Accessed 16-02-06]
- DAN'KO, L.: «Ossovsky, Aleksandr
Vyacheslavovich»
[Accessed 28-10-05]
- DENNIS, F.: «Futurism»
[Accessed 18-04-06]
- DONINGTON, R.: «Volta (i)»
[Accessed 13-02-06]
- DRABKIN, W.: «Tritone»
[Accessed 22-03-07]
- DUNA, T.: «Marini, Biagio»
[Accessed 14-01-06]
- DUNN, T.: «Fontana, Giovanni
Battista» [Accessed 14-01-06]
—: «Uccellini, Marco»
[Accessed 14-01-06]
- DVOSKINA, Y.: «Vasil'yev-Buglay,
Dimitry Stepanovich»
[Accessed 23-02-07]
- EISEN, C.: «Salzburg. 4. The Salzburg
Festival» [Accessed 24-03-06]
- ELLIS, M.: «Saltarello»
[Accessed 13-02-06]
- FALLOWS, D.: «Ars Nova»
[Accessed 18-01-06]
- FAY, L.: «Lady Macbeth of the Mtsensk
District» [Accessed 12-05-06]
—: «Muradeli, Vano Il'ich»
[Accessed 22-02-07]
- : «Velikaja družhba»
[Accessed 19-07-06]
- FANO, F.: «Torchi, Luigi»
[Accessed 14-01-06]
- FELLINGER, I. et al: «Periodicals;
Russian» [Accessed 26-10-06]
- FENLON, I.: «Rossi, Salamone»
[Accessed 14-01-06]
- FERENC, A.: «Roslavets, Nikolay
Andreyevich» [Accessed 18-04-06]
- FERRARI, J.: «Nicolaes a Kempis»
[Accessed 23-02-06]
- FISCHER, Kurt von.: «Kurth, Ernst»
[Accessed 28-10-05]
- FLOTZINGER, R.: «Discant»
[Accessed 18-01-06]
- FROLOVA-WALKER, M.: «Russian
Federation, §1: Art music 1. 988 -
1730 (i) Sacred music»
[Accessed 08-03-06]
- FULLER, D.: «Ordre»
[Accessed 24-02-06]
- GARDEN, E.: «Minkus, Ludwig [Léon
Fyodorovich] » [Accessed 16-04-06]
- GERBINO, G.: «Passamezzo»
[Accessed 13-02-06]
- GOODWIN, N.: «Ballet; (i) Diaghilev
and the Russian exiles to 1930»
[Accessed 15-04-06]
- GORCE, J.: «Jean-Baptiste Lully»
[Accessed 15-01-06]
- GREY, T.: «Hanslick, Eduard»
[Accessed 28-10-05]
- GRIFFITHS, P.: «Varèse, Edgard»
[Accessed 31-12-06]
- GUSTAFSON, B.: «Reprise»
[Accessed 15-01-06]
- HAEFELL, A.: «Internacional Society for
Contemporary Music»
[Accessed 12-04-06]
- HAILEY, C.: «Bekker, Paul»
[Accessed 28-10-05]

- HAMMOND, F.: «Jacobus of Liège
[Jacques de Liège]»
[Accessed 28-10-05]
- HEARTZ, D.: «Base danse»
[Accessed 13-02-06]
- HILEY, D.: «Ludwig, Friedrich»
[Accessed 26-04-06]
- HOFFMANN, P.: «Xenakis, Iannis»
[Accessed 31-12-06]
- HOPKINS, G.: «Boulez, Pierre»
[Accessed 08-02-07]
- HUDSON, R.: «Ground»
[Accessed 20-01-06]
- HYER, B.: «Riemann, Hugo»
[Accessed 28-10-05]
- JANDER, O.: «Cantus (i)»
[Accessed 28-03-07]
- JONES, G.: «Kretzschmar, (August
Ferdinand) Hermann»
[Accessed 28-10-05]
- JÜRIG S.: «Nef, Karl»
[Accessed 28-10-05]
- KATZ, I.: «Dankert, Werner»
[Accessed 29-10-05]
- : «Hornbostel, Erich Moritz von»
[Accessed 28-02-06]
- : «Abraham, Otto»
[Accessed 28-10-05]
- KELDĪSH, Y.: «Belyayev, Víctor
Mikhaylovich» [Accessed 28-10-05]
- KING, A.: «Einstein, Alfred»
[Accessed 29-10-05]
- KING, H.: «Jahn, Otto»
[Accessed 28-10-05]
- KLEIN, R.: «Paumgartner, Bernhard»
[Accessed 24-03-06]
- KNAPP, J.: «Conductus»
[Accessed 12-01-06]
- KORABEL'NIKOVA, L.: «Lamm, Pavel
Aleksandrovich»
[Accessed 04-04-06]
- KOVNATSKAYA, L.: «St. Petersburg 2.
1800-1918 (ii) Opera and ballet»
[Accessed 04-02-06]
- KYHLBERG, B.: «Praetorius,
Bartholomaeus»
[Accessed 16-02-06]
- LEVY, K. et al.: «Plainchant»
[Accessed 05-03-06]
- LITTLE, M.: «Rigaudon»
[Accessed 19-02-06]
- LOBANOVA, M.: «Avraamov, Arseny
Mikhaylovich» [Accessed 18-04-06]
- MATTHEWS, R.: «Swan, Alfred J(ulius)»
[Accessed 18-04-06]
- MCALLISTER, R.: «Sabaneyev, Leonid
Leonidovich» [Accessed 12-04-06]
- MACDONALD, H.: «Idée fixe»
[Accessed 04-02-06]
- : «Berlioz, Hector»
[Accessed 15-01-06]
- MILLER, M.: «Mottl, Felix (Josef)»
[Accessed 08-07-06]
- NICHOLS, R.: «Durand»
[Accessed 25-02-06]
- NORRIS, G.: «Rachmaninoff, Serge
(Vasil'yevich)» [Accessed 22-02-07]
- ORLOV, G.: «Shcherbachjov, Vladimir
Vladimirovich» [Accessed 22-02-07]
- ORLOVA, Y.: «Ginzburg, Semyon
L'vovich» [Accessed 29-10-05]
- PADDISON, M.: «Adorno, Theodor
(Ludwig) W(iesengund)»
[Accessed 28-10-05]
- PAGANO, R.: «(Guiseppe) Domenico
Scarlatti» [Accessed 28-10-05]
- PALISCA, C.: «Prima pratica»
[Accessed 06-03-06]
- PEREYRA, M.: «Brenet, Michel»
[Accessed 24-02-06]
- PLANCHART, A. «Trope (i) »
[Accessed 19-01-06]

- PIRKER, M.: «Janissary music»
[Accessed 26-02-06]
- POTTER, P.: «Blessinger, Karl»
[Accessed 28-10-05]
—: «Besseler, Heinrich»
[Accessed 18-01-06]
—: «Blume, Friedrich»
[Accessed 14-01-06]
—: «Moser. (2) Hans Joachim Moser» [Accessed 21-04-06]
—: «Musicology. III National traditions of musicology. 4. Germany and Austria. (iii) The Nazi period» [Accessed 26-04-06]
—: «Nazism» [Accessed 09-04-06]
—: «Reichsmusikkammer»
[Accessed 29-04-06]
- PRITCHARD, B.: «Caldara, Antonio»
[Accessed 14-01-06]
- RASTALL, R.: «Turmmusik»
[Accessed 26-02-06]
- RAYSKIN, I.: «Derzhanovsky, Vladimir Vladimirovich»
[Accessed 16-04-06]
—: «Andrey Nikolayevich Rimsky-Korsakov» [Accessed 28-10-05]
- RECKOW, F.: «Organum»
[Accessed 18-01-06]
- REDEPENNING, D.: «Prokofiev, Sergey (Sergeyevich) 4. iii Zhdanovshchina»
[Accessed 28-10-05]
- RUSHTON, J.: «Batien und Bastienne»
[Accessed 24-03-06]
- SHEREN, P.: «Reinhardt, Max»
[Accessed 24-03-06]
- SCHNAPPER, E.: «Schering, Arnold»
Grove [Accessed 14-01-06]
- SCHWAB, H.: «Stadtpfeifer» Grove
[Accessed 18-04-06]
- SELFRIEDGE-FIELD, E.: «Neri [Negri], Massimiliano» [Accessed 14-01-06]
- SILBIGER, A.: «Passacaglia»
[Accessed 20-01-06]
—: «Chacone» [Accessed 20-01-06]
- SPENCER, J.: «Drigo, Riccardo»
[Accessed 15-04-06]
- SUESS, J.: «Giovanni Battista Vitali»
[Accessed 14-01-06]
- TALBOT, M.: «Corelli, Ascangelo»
[Accessed 15-01-06]
- TARUSKIN, R.: «Boris Godunov»
[Accessed 04-04-06]
—: «Enchantress. The [Charodeyka»
[Accessed 02-07-06]
—: «Marriage [Zhenit'ba]»
[Accessed 09-04-06]
—: «Khovanshchina»
[Accessed 08-03-06]
—: «Fair at Sorochintsï, The [Sorochinskaya yarmarka ('Sorochintsy Fair')]»
[Accessed 09-04-06]
—: «Legend of the Invisible City of Kitezh and the Maiden Fevroniya»
[Accessed 16-07-06]
- TILMOUTH, M.: «Vorspiel»
[Accessed 18-01-06]
- TRAFICANTE, F.: «Division»
[Accessed 20-01-06]
- TROWELL, B.: «Bourdon»
[Accessed 18-01-06]
- VELIMIROVICH, M.: «Smolensky, Stepan Vasil'yevich»
[Accessed 10-10-06]
- WALSH, S.: «Stravinsky, Igor (Fyodorovich)» [Accessed 24-10-05]
- WARRACK, J.: «Byron, Lord»
[Accessed 28-10-05]
- WATHEY, A.: «Fauvel, Roman de»
[Accessed 14-01-06]
- WEBSTER, J.: «Sonata form»
[Accessed 04-02-06]
- WELLEK, A.: «Stumpf, (Friedrich) Carl» [Accessed 28-10-05]

WHITE, H.: «Fux, Johann Joseph»
[Accessed 28-10-05]

ACCESO A RED

WHITTALL, A.: «Leitmotif»
[Accessed 20-01-06]

Gallica, bibliothèque numérique de la
Bibliothèque National de France.
<<http://gallica.bnf.fr/>>

WILKINS, N.: «Virelai»
[Accessed 30-01-06]

Russian Theater Website. G, G.:
Meyerhold and Stanislavsky. Art
and Politics in the Russian Theatre
(1898-1940). [Accessed 07-04-05]
<rutheater.home.att.net/stana.htm>

WILLIAM, R.: «Vecchi, Orazio
[Horatio] (Tiberio)»
[Accessed 25-01-06]

TLFI Trésor de la Langue Française
Informatisé : «Plein air» [Accessed
10-01-2006] <<http://atilf.atilf.fr/>>

WILSON, B.: «Lauda»
[Accessed 08-07-06]

WOLF, E.: «Mannheim style»
[Accessed 10-02-06]

Wikipedia, the free encyclopedia:
«Bertrand Russell»
[Accessed 26-07-06]
<<http://en.wikipedia.org/>>

YATES, W.: «Biedermeier»
[Accessed 08-01-06]

ZEMTSOVSKY, I.: «Russian Federation.
1. Russian. II Traditional music. (iv)
Chastushki » [Accessed 08-03-06]

ZINDER, K.: «Rosenmüller, Johann
[Giovanni]» [Accessed 14-01-06]

ABREVIATURAS Y CRITERIOS BIBLIOGRÁFICOS

TABLA DE TRASCRIPCIÓN DE CARACTERES DEL ALFABETO CIRÍLICO RUSO AL ALFABETO LATINO¹

А а	A a	З з	Z z	П п	P p	Ч ч	Č č
Б б	B b	Й й	J j	Р р	R r	Ш ш	Š š
В в	V v	И и	I i	С с	S s	Щ щ	ŠČ šč
Г г	G g	К к	K k	Т т	T t	Э э	E e
Д д	D d	Л л	L l	У у	U u	Я я	Ja ja
Е е	E e	М м	M m	Ф ф	F f	Ы ы	Y y
Ё ё	Ë ë	Н н	N n	Х х	Ch ch	Ю ю	Ju ju
Ж ж	Ž ž	О о	O o	Ц ц	C c	Ь ь	‘

TABLA DE PRONUNCIACIÓN DE CARACTERES

Ë ë Ë ë	Como “yo” en castellano	Ш ш Š š	Como “sch” del alemán: “Schuman”
Ж ж Ž ž	ǰ como Jack en inglés	Щ щ ŠČ šč	Como la “sch” alemana más una “ch” española.
Й й J j	Como la “i” latina pero muy corta	Я я Ja ja	Como se pronuncia “si” en alemán.
Х х Ch ch	Como la “j” jota española	Ы ы	Es una “i” gutural. Pruébese pronunciar la “i” con la posición de la “u”
Ц ц C c	tz “tzirk” “tzar”	Ю ю Ju ju	ju: como “you” en inglés
Ч ч Č č	Como la “ch” en castellano.	Ь ь ‘	Signo suave. Suaviza las consonantes duras. E. g. la “l” catalana con el signo suave se pronunciaría como la “l” castellana.

¹ Cfr. ECO, Umberto: *Como se hace una tesis, Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.

ABREVIATURAS EN LENGUA RUSA

Agitprop — Agitación y Propaganda

Glaviskusstvo — Dirección general de Arte

Gos. filarmonija — Filarmónica estatal

Gozisdat — Editorial Estatal

L. — Leningrad (nombre de la ciudad de Sankt Peterburg entre 1925-1992)

M. — Moskva = Moscú

Muzgiz — Editorial Estatal de Música

Muzsektor Gosizdat — Editorial Estatal Sector de Música

Muzo — Sección Musical

Narkom — Comisario del Pueblo

Narkompros — Comisariato Popular de Educación

Pb — Peterburg; SPb — Sankt Peterburg

Pr — Petrograd (nombre de la ciudad de Sankt Peterburg entre 1918-1925)

Proletkul't — Cultura Proletaria

Sovnarkom — Consejo Popular de Comisarios

SIGLAS RUSAS

AN SSSR — Academia de Ciencias de la Unión Soviética [ahora: R A N]

C G A L I — Archivo Estatal Central de Literatura y Arte [ahora: CPALI]

CK KPSS — Comité Central del Partido Comunista Soviético

CMB GATOB — Biblioteca Central Musical del Teatro Estatal Académico de Ópera y Ballet *S. M. Kirov* [ahora: Teatro *Mariinskij*]

G A O R S S — Archivo Estatal de la Revolución de Octubre y la Construcción Socialista de la Región de Leningrad.

G B L — Biblioteca Estatal *V. I. Lenin* [ahora: Biblioteca Estatal Rusa. R G B]

G C M M K — Museo Estatal Central de la Cultura Musical *M. I. Glinka*

G I I I — Instituto Estatal de Historia de la Artes [ahora: R I I I]

L G A L I — Archivo Estatal de Literatura y Arte de Leningrad [ahora: S-Peterburg, SPGALI]

L G I T M i K— Archivo del Instituto Estatal de Teatro, Música y Cinematografía de Leningrad [ahora: S-Peterburg, SPGITMiK]

L G K— Conservatorio Estatal de Leningrad [ahora: S-Peterburg, SPGK]

OR LGK— Archivo de manuscritos del Conservatorio Estatal de Leningrad [ahora: Sankt-Peterburg, OR SPGK]

RAPM— Asociación de Músicos Proletarios de Rusia

RAPP— Asociación de Escritores Proletarios de Rusia

RMO— Asociación Musical Rusa

SSK— Unión de Compositores Soviéticos

SSP— Unión de Escritores Soviéticos

VOKS— Asociación de Relaciones Culturales de toda la Unión Soviética.

ABREVIATURAS LATINAS

Anón.	Anónimo	op. cit.	obra ya citada del mismo autor
art.	artículo	p.	página; también, pág.; plural pp.
cap.	capítulo; plural caps.	passim.	por todas partes
cf., cfr.	<i>confero</i> , <i>cofróntese</i> , compárese	seud.	seudónimo o pseudónimo
col.	columna; plural, cols.; también <i>colección</i>	s. a.	sin año (también s.f., sin fecha; y s. d., <i>sine data</i> de edición)
ed.	editor; edición	s. l.	sin lugar de edición
e.g.	<i>exempli gratia</i>	s. n.	sin nombre
fig.	figura; plural figs.	sig.	siguiente; plural, sigs. o ss.
fo.	folio; también f., f.º fol.; plural ff.	<i>supra</i>	véase antes
<i>Ibíd</i>	en el mismo lugar	N. del A.	nota del autor
<i>Ibídem</i>	en el mismo lugar y página	N. del E.	nota del editor
<i>Ídem</i>	el mismo autor	N. del T.	nota del traductor
<i>i. e.</i>	<i>id est</i> , esto es, es decir	t.	tomo
<i>infra</i>	véase más adelante	tr. trad.	traducción
l.	libro	v.	ver, véase
n.	nota; plural, nn.	vol.	volumen; plural, vols.
núm.	número		

TABLA DE TRADUCCIÓN DE TÉRMINOS Y NEOLOGISMOS

Абберрация слуха	Aberracija slucha	<i>Aberración del oído</i>
Бытующий запас интонаций	Bytujuščij zapas intonacij	<i>Reserva cotidiana de entonaciones</i>
Вводнотонность	Vvodnotonnost'	<i>Tono-sensibilización</i>
Взаимотяготение	Vzaimotjagotenie	<i>Atracción-mutua</i>
Вокальвесомость	Vokal'vesomost'	<i>Gravitación vocal</i>
Восьмигласия	Vos'miglasija	<i>Octafonía (ocho voces)</i>
Интервалика	Intervalika	<i>Interválica</i>
Интонация	Intonacija	<i>Entonación</i>
Интонационный	Intonacionnyj	<i>Entonativo</i>
Интонационный капитал эпохи	Intonacionnyj kapital epochi	<i>Capital entonativo de la época</i>
Интонационный строй своего времени	Intonacionnyj stroj svoego vremeni	<i>Régimen entonativo de su tiempo</i>
Интонационный словарь	Intonacionnyj slovar'	<i>Diccionario entonativo</i>
Интонационный кризис	Intonacionnyj krizis	<i>Crisis entonativa</i>
Интонационный фонд	Intonacionnyj fond	<i>Reserva entonativa ó; fondo entonativo</i>
Интонационные отложения	Intonacionnye otloženija	<i>Sedimento entonativo</i>
Интонационное-обновление	Intonacionnoe-obnovlenie	<i>Renovación entonativa</i>
Интонационно-мелодический	Intonacionno-melodiceskij	<i>Entonativo-melódico</i>
Интонационно-реалистический	Intonacionno-realisticskij	<i>Entonativo-realístico</i>
Интонационно-языковое	Intonacionno-jazykovoe	<i>Entonativo-lingüístico</i>
Геометизация	Geometrizacionija	<i>Geometrización</i>
Звукоидея	Zvukoideja	<i>Idea sonora</i>
Звукомеждометие	Zvukomezdometie	<i>Interjección sonora</i>
Звукопроявление	Zvukoprojavlenie	<i>Manifestación sonora</i>
Звукосмысловый	Zvukosmyslovyj	<i>Semántico-sonoro</i>
Звукумышление	Zvukomyšlenie	<i>Pensamiento sonoro</i>
Звукосмысловые накопления	Zvukosmyslovye nakoplenija	<i>Acumulación semántico-sonora</i>
Звукосопряжение	Zvukosoprjaženie	<i>Yuxtaposición sonora</i>
Звукосочетание	Zvukosocetanie	<i>Combinación sonora</i>
Звукословарь	Zvukoslovar'	<i>Diccionario sonoro</i>
Звукообразные	Zvukoobraznyj	<i>Sonoro, de manera sonora</i>
Звукообразный смысл	Zvukoobraznyj smysl	<i>Pensamiento sonoro</i>
Звукообразование	Zvukoobrazovanie	<i>Formación sonora</i>

Звукосоотношение	Zbukosootnošenje	Correlación sonora
Звукотяготение	Zvukotjagotenie	Atracción sonora
Звукоэлемент	Zvukoelement	Elemento sonoro
Звучащее вещество	Zvučáčee veščestvo	Materia sonora
Звучащая ткань	Zvučáčaja tkan'	Tejido sonoro
Каданс	Kadans	Cadencia= resolución de acordes
Каденция	Kadencija	Cadencia: parte final de la forma musical
Мелодийность	Melodijnost'	Melodismo
Мыслимое интонирование	Myslimoe intonirovanie	Pensamiento entonado ó; entonación mental
Музыкально- интонационный словарь	Muzykal'no- intonacionnyj slovar'	Diccionario músico- entonativo
Напев	Napev	Melodía, aire
Напевать	Napevat'	Canturrear
Напевный	Napevnyj	Melodioso, melódico
Образно	Obrazno	Metafóricamente, figuradamente
Образно- интонационный	Obrazno-intonacionnyj	Figuro-entonativo
Образно-звуковое	Obrazno-zvykove	Metáforo-fónico
Образно- познавательный	Obrazno- poznavatel'nyj	Morfo-cognitivo
Образно-смысловой	Obrazno-smyslovoj	Ideo-metafórico
Общественное ухо	Obščestvennoe ucho	Oído social
Переинтонирование	Pereintonirovanie	Reentonación
Полутонность	Polutonnost'	Medio-tonicidad
Протекающее созвучие	Protekajuščee sozvucie	Torrente sonoro
Симметризм	Simmetrizm	Simetrismo
Созвучие	Sozbucie	Consonancia
Состояние тонового напряжения	Sostojanie tonovogo naprjaženija	Estado de tensión tonal
Сумма музыки	Summa muzyki	Importe musical
Разработка	Razrabotka	Desarrollo: parte central de la forma sonata
Речевая интонация	Rečevaja intonacija	Entonación del lenguaje
Ритмичность	Ritmičnost'	Ritmicidad
Тембровый вкусность	Tembrovyj vkusnost'	Paladar tímbrico
Тон-ячейка	Ton-jacejka	Tono primigenio ó; tono celular
Тоничность	Toničnost'	Tonocidad: de tónica

Тонность	Tonnost'	<i>Tonicidad. de tono</i>
Тоновость	Tonovost'	<i>Tonación, de entonación</i>
Тритоновый	Tritonovyj	<i>Tritónico</i>
Тритонность	Tritonnost'	<i>Tritonocidad</i>
Умственное дыхание	Umstvennoe dychanie	<i>Respiración mental</i>
Устный словарь интонаций	Ustnyj slovar' intonacij	<i>Diccionario oral de entonaciones</i>
Фактура	Faktura	<i>Factura=Tejido musical</i>
Формо-схема	Formo-schema	<i>Morfo-esquema</i>
Четырехголосие	Četyrechgolosie	<i>Tetrafonía</i>
Четырехголосный	Četyrechgolosnyj	<i>Tetrafónico</i>

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Achmatova, Anna A. (1889-1966): 512, 729.
Adler, Guido (1855-1941): 99, 301, 520.
Adorno, Theodor W. (1903-1969): 84, 109.
Alhazen, Alí al-Hasan (965-1039): 609.
Aljab'ev, Aleksandr (1787-1851): 575, 727.
Andersen, Hans Christian (1805-1875): 48, 58, 262, 265.
Aquino, Tomás de (1221-1274): 812, 813.
Arapov, Boris A. (1905-1992): 582.
Arenskij, Anton S. (1861-1906): 53, 56, 285, 713, 794.
Aristóteles (384-322 a. c.): 653, 785, 863.
Aristoxenus (c. 375-360 —? a. c.): 653.
Artusi, Giovanni M. (1540-1613): 228, 789.
Assis, S. Francisco de (1182-1226): 660.
Avenarius, Richard (1843-1896): 484, 486, 860, 870.
Averbach, Leopold: 498.
Avraamov, Arsenij M. (1886-1944): 111, 112, 504, 505.
Auer, Leopold S. (1845-1930): 89.
Auda, Antoine (1879-1964): 296.
Bach, Johann S. (1685-1750): 113, 131, 144, 145, 147-149, 218, 254, 304, 314, 330, 331, 332, 334, 369, 381, 390, 398, 399, 401, 421, 441, 442, 448, 462, 475, 478, 544, 620-622, 661, 692, 792, 850.
Bachmet'ev Nikolaj I. (1807-1891): 795.
Bacon, Roger (1214-1292): 609.
Balakirev, Milyj A. (1837-1910): 10, 43, 115, 116, 119, 120, 129, 131, 279, 287, 571, 584, 603, 713, 795.
Balzac, Honoré de (1799-1850): 532.
Bardi, Giovanni de' (1534-1612): 662.
Bartók, Bela (1881-1945): 68, 72, 73.
Bauer, Wilhelm A.: 805.
Bazykin, Vladimir I.: 706.
Beethoven, Ludwig van (1770-1827): 84, 112-114, 121, 131, 132, 136, 140-142, 149, 150, 154, 169, 188, 254, 314, 316, 325-327, 329, 330, 335, 344, 347-349, 351, 354, 355, 356, 359, 363, 364, 365, 367, 371, 380, 386, 390, 408, 411, 413, 414, 416-423, 425, 452, 453, 457, 458, 460, 461, 462, 476, 516, 544, 571, 577, 603, 625, 626, 633-643, 648, 651, 652, 661, 665, 668, 671, 674, 675, 676, 692, 695, 714, 792, 793, 796, 803, 806, 819, 820.
Bekker, Paul (1882-1937): 78, 84, 305, 467, 468.
Belière (s. xvi): 428.
Beljaev, Motrofan Petrovič (1836-1904): 126, 603.
Beljaev, Víctor M. (1888-1969): 55, 70, 699.
Belyj, Andrej (1880-1934): 558.
Berezovskij, Michail S. (1745-1777): 708.
Berg, Alban (1885-1935): 70, 71, 74, 75, 267, 520, 554, 556, 562, 563, 752.
Bergson, Henri Louis (1859-1941): 11, 26, 173, 174, 752, 753, 772, 797, 862-871.
Beria, Lavrenti P. (1899-1953): 762, 765.
Berkeley, George (1684-1753): 484, 860.
Berlioz, Hector (1803-1869): 112, 130, 392, 393, 395, 422, 424, 473, 648, 669, 726.
Beršadskaja, Tatjana S. (1921-): 21.
Besseler, Heinrich (1900-1969): 217, 302, 308, 317, 320, 337.
Birnbach, Heinrich: 793.
Bizet, Georges (1838-1875): 669.
Blessinger, Karl (1888-1962): 100, 298, 299, 306, 307.
Blume, Friedrich (1893-1975): 301, 307, 308, 426, 428.
Blumenfeld, Felix M. (1863-1931): 44, 98, 262, 272, 505, 584.
Bočkarëva, Olga: 25.
Boecio, Anicius M. Severino (480-524): 781-787, 812, 813.

- Bogdanov, Aleksandr A. (1873-1928): 481-492, 494, 776, 830, 859-861.
- Bogdanov-Berezovskij, Valerian M. (1903-1971): 7, 566,
- Bogojavlenskij, Sergej N. (1905-1985): 16, 17, 518-520, 528, 529.
- Bogoslovskij, Evgenij V. (1874-1941): 558.
- Borodin, Aleksandr P. (1833-1887): 10, 43, 56, 64, 119, 153, 273, 279, 283, 284, 287, 294, 351, 352, 378, 578, 585, 587, 701, 708-710, 713, 748.
- Bortnjanskij, Dmitrij S. (1751-1825): 82, 286, 639, 708.
- Brahms, Johannes (1833-1897): 294, 325, 329, 330, 669.
- Brelet, Gisèle (1915-1973): 753.
- Brenet, Michel (1858-1918): 466.
- Bretano, Franz (1838-1917): 84, 899.
- Brjusova, Nadežda J. (1881-1951): 558.
- Brown, Malcolm H. (1929-): 17, 270, 303.
- Bruckner, Anton (1824-1896): 188, 294, 316, 461, 648.
- Bücher, Karl (1847-1930): 93, 293, 468, 845, 909-913.
- Büchner Georg (1813-1837): 556.
- Buchstein: 561.
- Bücken, Ernst (1884-1949): 853.
- Budjakovskij: 561.
- Bulič, Sergej K. (1859-1921): 79.
- Bulgakov, Michail A. (1891-1940): 512, 532, 729.
- Bülów, Hans F. von (1830-1894): 908.
- Bürger: 421, 819.
- Busoni, Ferruccio (1866-1924): 69, 84.
- Caldara, Antonio (1671-1736): 441, 791.
- Calvocoressi, Michel-Dimitri (1877-1944): 255.
- Casella, Alfredo (1883-1947): 72, 73, 77, 255, 258, 267, 520, 560.
- Cassirer, Ernst (1874-1945): 171, 172, 174, 179, 180, 189, 190, 772, 797, 873-876.
- Catel, Charles-Simon (1773-1830): 473, 727.
- Cavalli, Pietro Francesco (1602-1676): 663.
- Cavazzoni, Marco Antonio (1490-1560): 436.
- Cavos, Al'bert K. (1801-1863): 51.
- Cavos, Catterino (1775-1842): 283, 778.
- Cervantes de Saavedra, Miguel (1547-1616): 97.
- Cesti, Antonio (1623-1669): 663.
- Cézanne, Paul (1839-1906): 167, 752.
- Chačaturjan, Aram (1903-1978): 582, 585, 705, 707, 713, 732, 737, 738, 740, 744.
- Chagall, Marc (1887-1985): 775.
- Chavenson: 558.
- Chateaubriand, René de (1768-1848): 107.
- Cherubini, Luigi (1760-1842): 259, 727.
- Chopin, Frédéric (1810-1849): 53, 112, 119, 124, 127, 130, 131, 478, 544, 571, 583, 584, 669, 670, 673.
- Chrennikov, Tichon (1913- 2007): 558, 743, 745, 746.
- Chubov, Georgij N. (1902-1981): 557, 558.
- Comte, Auguste (1798-1857): 486, 917.
- Condillac, Étienne Bonnot (1715-1780): 904-906.
- Corelli, Arcangelo (1653-1713): 440, 441.
- Couperin, François (1713-30): 346, 448.
- Cocteau, Jean (1889-1963): 255, 265, 752.
- Croce, Benedetto (1866-1952): 93.
- Cusa, Nicolás de (1401-1464): 874-876.
- Czerny, Carl (1791-1857): 793.
- Čajkovskij, Modest I. (1850-1916): 537, 714.
- Čajkovskij, Petr I. (1840-1893): 2, 9, 10, 20, 30, 34, 37, 38, 43, 52, 56, 64, 65, 66, 112, 119, 121-123, 130, 151, 153-156, 158, 159, 160, 161-163, 264, 265, 284, 287, 294, 329, 351, 355, 381, 405-407, 452, 461, 479, 522, 536, 537, 539, 541-545, 562, 570, 572-575, 578, 603, 669, 692, 698, 701, 708, 709, 712-716, 718-723, 747, 748, 760-762, 796.
- Čechov, Anton P. (1860-1904): 720.
- Čeljapov, Nikolaj I. (1889-1941): 78, 557, 558.
- Čemberdži, Nikolaj K. (1903-1948): 558.

- Čeredničenko, Tatjana V. (1952-): 19.
- Černeckij, Semën A. (1881-1950): 561.
- Černov, Michail M (1879-1938): 42.
- Čerepnin, Nikolaj N. (1873-1945): 53, 58.
- Čulaki, Michail I. (1908-1989): 94, 561, 744.
- Damisch, H.: 97.
- Danckert, Werner (1900-1970): 301, 451, 458.
- Dante, Alighieri (1265-1321): 67, 122.
- Dargomyžskij, Aleksandr S. (1813-1869): 43, 64, 96-98, 116, 117, 228, 237, 239, 240, 279, 283, 522, 540, 597, 624, 712, 727, 728.
- Darwin, Charles (1809-1892): 93, 900-902, 907.
- Davydov, Stepan I. (1777-1825): 283, 727, 778.
- Debussy, Claude A. (1862-1918): 48, 73, 107-109, 126, 127, 133, 216, 228, 259, 260, 264, 395, 463, 464, 478, 479.
- Delacroix, Eugene (1798-1863): 532.
- Denh, Siegfried Wilhelm (1799-1858): 727.
- Dent, Edward J. (1876-1957): 69.
- Deržanovskij, Vladimir V. (1881-1942): 54, 55, 69, 70, 270, 870.
- Descartes, René (1596-1650): 688, 789, 797, 841.
- Dessoir, Max (1867-1947): 168, 878.
- Dilthey, Wilhelm (1833-1911): 917.
- Dilets'kij, Nikolaj P. (c. 1630- c. 1680): 286.
- Djagilev, Sergej P. (1872-1929): 48, 52, 53, 71, 94, 99, 125, 262, 270, 272, 522, 775.
- Dmitriev, Anatolij N. (1908-): 566, 567, 576.
- Dmitriev, Vladimir V. (1900-1948): 527.
- Dmitrieva-Mej, Tatjana P. (1912- ¿?): 11.
- Degtjarëva, N. I.: 25.
- Dovgjallo-Garbuz: 558.
- Drigo, Riccardo (1846-1930): 52.
- Druskin, Michail S. (1905-1991): 561.
- Dubois-Raimond: 841.
- Dubravinič, V.: 296.
- Dufrane, Louis: 472, 473.
- Dukas, Paul (1865-1935): 464.
- Duncan, Isadora (1878-1927): 53.
- Durand, Auguste (1830-1090): 464.
- Durand, Jacques (1865-1928): 463, 464.
- Durkheim, Émile (1858-1917): 375.
- Dzeržinskij, Ivan I. (1909-1978): 551, 552, 561, 582, 707, 757.
- Ėchel'son, V.: 560.
- Eco, Umberto (1932-): 33.
- Ehrenfels, Christian von (1859-1932): 829, 901.
- Eichordt, Ludwig (1827-1892): 424.
- Einstein, Albert: 171, 307, 872, 873, 896.
- Einstein, Alfred (1880-1952): 280, 307, 441, 442, 448.
- Eisenstein, Sergej M. (1898- 1948): 732, 735.
- El'cin, Sergej V. (1897-1970): 98.
- Engels, Friedrich (1820-1895): 483, 524, 871.
- Estrée, Jean d' (inicio s. xvi- 1576): 437.
- Euler, Leonhard (1707-1783): 789.
- Evlachov, Orest A. (1912-1973): 568.
- Fardi: 561.
- Favart, Marie-Justine B. (1727-1772): 96.
- Fechner, Gustav Theodor (1801-1887): 839.
- Fedorov, Vladimir (1901-1979): 12.
- Feinberg, Samuil E. (1890-1962): 68.
- Fere, Vladimir G. (1902-1971): 558.
- Ferman, Valentina E. (1896-1948): 558.
- Fibonacci, Leonardo Pisano (c.1170- 1250): 896.
- Fiedler, Conrad (1841-1895): 878.
- Fisher, Kuno (1824-1907): 208, 822.
- Flaubert, Gustav (1821-1880): 676, 720.
- Florenskij, Pavel A. (1882-1937): 26.
- Foerster, Josef B. (1859-1951): 581.
- Fokin, Michail M. (1880-1942): 52, 53, 54, 775.
- Fomin, Vladimir: 19.

- Fontana, Giovanni Battista (1589-1630): 445, 446.
- Frescobaldi, Girolamo (1583-1643): 317, 352, 353, 431, 435, 436.
- Frolov, Sergej: 25.
- Fubini, Enrico (1935-): 4, 5, 108, 109, 780, 781.
- Fux, Johann J. (1660-1741): 145.
- Gaffurio, Franchino (1451-1522): 780.
- Galeazzi, Francesco (1758-1819): 792.
- Galilei, Vincenzo (1520-1591): 662, 779, 780, 781.
- Gehmacher, F.: 97.
- Gennrich, Friedrich (1883-1967): 359, 387.
- Gervasoni, Carlo (1762-1819): 793.
- Ginzburg, Semën L. (1901-1978): 70, 77, 94, 561.
- Gilel's, Emil G. (1916-1985): 732.
- Gippius, Evgenij V. (1903-1985): 699.
- Girinis: 558.
- Gladkovskij, Arsenj P. (1894-1945): 561.
- Glareanus, Henricus Loriti (1488-1563): 780-783, 923.
- Glazunov, Aleksandr K. (1865-1936): 10, 44, 47, 52, 53, 64, 67, 70, 71, 79, 85, 87, 89, 94, 120, 121, 123, 129, 153, 155, 156, 158, 159, 257, 276, 287, 294, 351, 352, 584, 701, 713, 757.
- Glinka, Michail I. (1804-1857): 11, 30, 37, 38, 43, 53, 56, 64, 112, 115, 116, 120, 122, 125, 126, 127, 130, 153, 159, 161, 228, 247, 264, 279, 283, 285, 294, 325, 349, 351, 544, 570, 573, 577, 578, 583, 584, 585, 586, 595, 603, 640, 669, 700, 701, 703, 707-713, 723-728, 748, 778.
- Glier, Reinhold M. (1875-1956): 8, 9, 568, 569, 697.
- Gluch, Michail A. (1907-¿?): 561.
- Gluck, Christoph W. R. von (1714-1787): 96, 232, 235, 253, 259, 304, 530, 540, 623, 623, 624.
- Gnesin, Michail F. (1883-1957): 71, 561.
- Goethe, Johann W. (1749-1832): 169, 170, 171, 173, 174, 421, 571, 771, 820, 827, 828, 829, 868.
- Gogol', Nikolaj V. (1809-1852): 233, 234, 259, 349, 351, 532, 555.
- Goldschmidt, Harry (1910-1986): 14, 857.
- Goleniščev-Kutuzov, Arsenij (1848-1913): 587, 703.
- Golovinskij, Grigorij L. (1923-): 765, 766, 767, 768.
- Golubov-Potapov: 568.
- Gor'kij, Maksim (1868-1936): 44, 61, 481, 488, 532, 730, 731, 734, 741, 742, 777.
- Gorodetskij, Sergej M. (1884-1967): 719.
- Gorzanis, G.: 437.
- Gossec, François-Joseph (1734-1829): 472-474, 529.
- Grabar, I.: 9.
- Gračev, Pantelejmon V. (1899-1966): 58, 561.
- Grétry, André-Ernest-M. (1741-1813): 530.
- Grieg, Edvard H. (1843-1907): 37, 66, 67, 527, 571, 580, 581, 583, 669.
- Grimm, Friedrich M. (1723-1807): 650.
- Grinberg, Moisej A. (1904-1968): 558.
- Gruber, Roman I. (1895-1962): 19, 82, 256, 517, 561, 699.
- Guchman, A.: 6.
- Guerville, Harny de : 96.
- Guido de Arezzo (991-2- c 1033): 84, 605, 782.
- Gurilev, A. (1802-1856): 536, 727.
- Gusman, Boris E. (1892-1944): 558.
- Haas, David Th. (1967-): 26.
- Haeckel, Ernst (1834-1919): 486.
- Händel, Gorge F. (1685-1759): 544.
- Hamann, Johann Georg (1730-1788): 421, 819, 820.
- Hanslick, Eduard (1825-1904): 561, 633, 799, 800-802.
- Hartmann, Eduard von (1842-1906): 194, 752, 803, 806.

- Hartmann, Nikolai (1882-1950): 862.
- Hauptmann, Moritz (1792-1868): 919.
- Hegel, Georg Wilhelm F. (1770-1831): 421, 457, 458, 800, 820, 822, 917.
- Heinse, Wilhelm (1746-1803): 421, 819, 820.
- Helfert, Vladimir (1886-1945): 317, 466, 791.
- Helmholtz, Herman von (1821-1894): 836, 918, 919, 921, 923.
- Herder, Johann Gottfried (1744-1803): 421, 422, 458-459, 484, 819-822, 902, 904-906.
- Hertzmann, Erich (1902-1963): 806, 808.
- Hildebrand, Adolf von (1847-1921): 168, 877-879.
- Hindemith, Paul (1895-1963): 68, 72, 73, 76, 268, 559, 560, 752, 760,
- Hitler, Adolf (1889-1945): 776.
- Hoffmann, Ernst Th. A. (1776-1822): 793.
- Holmes, Edward (1799-1859): 144, 806, 810.
- Holzbauer, Ignaz (1711-1783): 421, 791.
- Honegger, Arthur (1892-1955): 68, 72, 73, 267.
- Hornbostel, Erich (1877-1935): 99, 303, 465.
- Husserl, Edmund (1859-1938): 84, 899.
- Ivanov-Boreckij, Michail V. (1874-1936): 7, 518.
- Ives, Charles Edward (1874-1954): 811.
- Jahn, Otto (1813-1869): 194, 195, 805-807.
- Jacobus de Liège (1260-1330): 659.
- Jakovlev, Vasilij V. (1880-1957): 8, 699.
- Janáček, Leoš (1854-1928): 581.
- Jarustovskij, Boris M. (1911-1978): 14, 15, 33, 269, 270, 857.
- Javorskij, Boleslav L. (1877-1942): 24, 26, 27, 518, 615.
- Jiránek, Jaroslav (1922-): 13, 857.
- Judin, Michail A. (1893-1948): 582, 707.
- Južak, Kiralina I. (1934-): 24.
- Kabalevskij, Dmitrij B. (1904-1987): 8-10, 50, 267-269, 289, 291, 514, 558, 707, 732, 740.
- Kamenskij, Aleksandr D. (1900-1952): 566.
- Kančeli, Gija (1935-): 26.
- Kant, Immanuel (1724-1804): 168, 421, 820, 833, 835, 840, 844, 860, 871, 872, 877.
- Kaplan, Emanuil I. (1895-1961): 96-100, 522, 540.
- Karamzin, Hicolaj M. (1766-1826): 272.
- Karatygin, Vjačeslav G. (1875-1925): 79, 82.
- Kaškin, Nikolaj D. (1839-1920): 542.
- Kastal'skij, Aleksandr D. (1856-1926): 58, 157, 164, 796.
- Kautskij, Karl (1854-1938): 482.
- Keldyš, Jurj V. (1907-1995): 43, 516.
- Kempis, Nicolaes a (1600-1676): 446.
- Keržencev, Platón M. (1881-1940): 494, 510, 542.
- Kessel'man, Boris S. (1900-1950): 561.
- Kestenberga, Leo (1882-1962): 99.
- Kierkegaard, Sören (1813-1855): 106.
- Kirov, Sergej M. (1886-1934): 51.
- Kiselëv, Vasilij A. (1902-?): 237, 699.
- Kivy, Peter (1934-): 806, 810-815.
- Klein, Bernhard: 727.
- Klinger, Friederich M. (1752-1831): 421, 819, 820.
- Klopstock, Friedrich G. (1724-1803): 421, 792.
- Knipper, Lev K. (1898-1974): 558, 707.
- Koch, Heinrich Christoph (1749-1816): 792.
- Kočurov: 582.
- Kodály, Zoltán (1882-1967): 68, 73.
- Koffka, Kurt (1886-1941): 84, 899.
- Köhler, Wolfgang (1887-1967): 84, 899.
- Kollmann, A. F. C.: 792.
- Kolovskij, O.: 21, 22, 24.
- Kon, Jozef G. (1920-): 23, 24.
- Korsunskaja: 561.

- Kozlovskij, Aleksej F. (1905-1977): 82, 708.
 Krasin: 558.
 Kornienko, Vladimir: 11. 869-871.
 Kremlöv, Julij A. (1908-1971): 13, 15.
 Krenek, Ernst (1900-1991): 70-74, 267, 559, 560, 752.
 Kretschmar, A. Hermann (1848-1924): 83, 84, 280, 425, 459, 460.
 Krjukov, Aleksej: 576, 760.
 Krjukov, Nikolaj N. (1908-1961): 760.
 Kručinina, Al'bina N. (1943-) A.: 22.
 Kjuj Cesar A. (1835-1918): 43, 50, 129, 284, 712.
 Kulakovskij: 558-561.
 Kuprin, Aleksandr I. (1870-1938): 532.
 Kurth, Ernst. (1886-1946): 11, 27, 218, 304, 305, 517, 561, 850-857.
 Kušnarev, Christofor S. (1890-1960) : 561.
 Kuznecov, Konstantin A. ((1883-1953): 699.
 Lamm, Pavel A. (1882-1951): 273-275, 277, 278.
 Larčenko, O: 20.
 Laroš, German A. (1845-1904): 577.
 Lassus, Orlando (1532-1594): 428.
 Lebedev-Poljanskij, P. I.: 494.
 Lebedinskij, Lev N. (1904-1992): 507, 558.
 Legat, Nikolaj G. (1869-1937): 51, 53.
 Legrenzi, Giovanni (1626-1690): 439, 441.
 Leibniz, Gottfried W. (1646-1716): 192, 797, 841, 906.
 Lenin, Vladimir Ilič U. (1870-1924): 2, 5, 41, 86, 87, 482-486, 488, 489, 495, 504, 517, 524, 545, 764, 776, 855, 859-861, 871.
 Leonovaja, D. M.: 587.
 Lermontov, Michail J. (1814-1841): 532, 578.
 Lesieur: 529
 Lessing, Gotthold Ephraim (1729-1781): 421, 792.
 Levi, Natalja N. (1901-1972): 561.
 Levit, S.: 8.
 Lipps, Theodor (1851-1914): 880-882, 891, 893.
 Livanova, Tamara N. 1909-1986): 8, 9, 11.
 Lissa, Zofia (1908-1980): 15.
 Liszt, Franz (1811-1886): 66, 112, 124, 130, 131, 132, 148, 150, 186, 228, 382, 393, 394, 408, 456, 461, 479, 669, 726, 796.
 Ljadov, Anatolij K. (1855-1914): 10, 25, 47-50, 57, 70, 71, 94, 125-128, 153, 159, 256, 257, 378, 584, 709, 727, 748, 796.
 Ljapunov, Sergej M. (1859-1924): 79, 89.
 Locke, John (1632-1704): 798.
 Losev, Aleksej F. (1893-1988): 26, 27.
 Losskij, Nikolaj O. (1870-1965): 49, 101, 194, 775, 803, 806, 809, 862, 863.
 Lourié, Arthur Vincent (1891-1966): 61, 111, 255, 505.
 Ludwig, Friedrich (1872-1930): 301, 302.
 Lully, Jean-Baptiste (1632-1687): 259, 444, 530.
 Lunačarskij, Anatolij V. (1875-1933): 6, 19, 60, 61, 86, 87, 111, 296, 481, 484, 488, 489, 492-496, 499, 511, 518, 520, 521, 523, 556.
 Mach, Ernst (1838-1916): 173, 484-486, 517, 772, 830, 857-861, 870.
 Machabey, Armand (1886-1966): 302, 303, 316, 317, 359.
 Mahler, Gustav (1860-1911): 66, 84, 307, 461, 571, 648.
 Majakovskij, Vladimir V. (1893-1930): 512.
 Malenkov: 762, 763, 765.
 Malevič, Kasimir (1878-1953): 512.
 Malipiero, Gian Francesco (1882-1973): 72, 73.
 Marini, Biagio (1594-1663): 438.
 Marinetti, Filippo T. (1876-1844): 61, 111, 752.
 Marx, Adolf Bernhard (1795-1866): 793.
 Marx, Karl (1818-1883): 486, 524, 871, 917.
 Maširov, Aleksej I.: 567.
 Matisse, Henri (1869-1954): 752.
 Mattheson, Johann (1681-1764): 687, 688.

- Matjušin, Michajl (1864-1933): 111.
- Mayer, Heilbronn Julius von (1814-1878): 836.
- Mazel', Lev A. (1907- ?): 8, 11, 15, 559, 855, 856, 871.
- Mdivani, G.: 735, 736.
- Medtner, Nikolaj K. (1879-1951): 122, 123.
- Méhul, Etienne-Nicolas (1763-1817): 473, 583.
- Meillet, Antoine (1866-1936): 375, 376.
- Mendelssohn, Felix (1809-1847): 151, 194, 307, 474.
- Mersenne, Marin (1588-1648): 789.
- Merula, Tarquino (1594-1665): 438, 439.
- Mersmann, Hans (1891-1971): 857.
- Messiaen, Olivier (1908-1992): 752.
- Meyerbeer, Giacomo (1791-1864): 117, 721.
- Meyerhold, Vsevolod E. (1874-1941): 53, 512, 539, 540, 542, 546, 552, 562.
- Mezenec, Aleksandr (¿?-1677): 795.
- Miča, (Franz) František (1746-1811): 791.
- Michajlov, Michail K. (1904-1983): 16, 561.
- Milhaud, Darius (1892-1977): 68, 73.
- Milka, A.: 24
- Miller, Arthur Asher (1915-2005): 734.
- Minkus, Liudwig F. (1826-1917): 54, 527.
- Mjaskovskij, Nikolaj J. (1881-1950): 26, 48, 55, 58, 59, 156-158, 256, 558, 582, 585, 705, 707, 731, 732, 737, 738, 740, 744, 757, 763.
- Molina, Tirso de (1579-1648): 237, 712.
- Molotov: 551, 552, 557, 762, 763, 765.
- Momigny, Jérôme-Joseph de (1762-1842): 793.
- Monn, Matthias G. (1717-1750): 466, 791.
- Monteverdi, Claudio (1567-1643): 235, 663.
- Moscheles, Ignaz (1794-1870): 806.
- Moser, Hans J. (1889-1967): 84, 85, 305.
- Mothe, Vallin de la: 777, 778.
- Mottl, Felix (1856-1911): 648.
- Mozart, Maria Constanze (1762-1842): 808.
- Mozart, Leopold (1719-1787): 804.
- Mozart, Wolfgang A. (1756-1791): 46, 96, 97, 99, 112, 113, 131, 169, 174, 194-196, 212, 330, 349, 350, 352, 380, 408, 409, 458, 465, 477, 544, 554, 577, 615, 636, 692, 701, 724, 802-814, 816.
- Mravinskij, Evgenij A. (1903-1988): 732.
- Müller, Friederich ['Maler'] (s. xviii): 421, 819, 820.
- Müller-Blattau, Joseph Maria (1895-1976): 301.
- Müller, Johann (s. xviii): 96.
- Müller, Johann (s. xix): 839.
- Muradeli, Vano I. (1908-1970): 558, 732, 735-737, 739, 740, 743, 745, 750, 761-763.
- Musorgskij, Modest P. (1839-1881): 10, 22, 35, 43, 53, 57, 64, 113, 117-119, 121, 129, 139, 153, 155, 160-163, 233, 234, 235, 247, 248, 260, 270-279, 283, 285, 378, 379, 382, 516, 544, 571, 587, 624, 701, 703, 709, 710, 713, 727, 728, 748.
- Napravnik, Eduard F. (1839-1907): 284, 539.
- Naumovič, Sergej: 25.
- Neri, Maximiliano (1621- c 1670): 438, 439.
- Nef, Karl (1873-1935): 36, 280, 281.
- Neuhaus, Henri G. (1888-1964): 558.
- Neumark: 558.
- Newton, Isaak (1642-1727): 790, 798.
- Nicómaco de Gerasa (*circa* 120-196): 781, 784, 787.
- Nietzsche, Friedrich (1844-1900): 752.
- Nikolaev, Leonid V. (1878-1942): 94.
- Nikolja, V. (s. xix): 85.
- Nissen, Georg Nikolaus von (1761-1826): 805.
- Nižinskij, Vaclav (1888-1950): 45, 48, 51.
- Nohl, (Karl F.) Ludwig (1831-1885): 805.
- Novák, Viteslav (1870-1949): 581.
- Novalis, (Friedrich von Hardenberg) (1772-1801): 804, 817, 827.
- Obolenskij, Lev: 510.
- Okaemov: 558.

- Odoevskij, Vladimir F. (1804-1869): 577, 701, 711, 724.
- Ordžonikidze, Sergo (¿?-1937): 753.
- Orlov, Genrich A. (1926-): 16.
- Orlova, Elena M. (1908-1985): 10, 12, 14, 18, 20, 21, 26, 82, 233, 458, 460, 760, 761.
- Osborne, Nigel (1948-): 23.
- Osovskij, Aleksandr V. (1871-1957): 79, 89, 90, 568.
- Ostrecov, Aleksandr A. (1903-1964): 559.
- Ostrovskij, Aleksandr N. (1823-1886): 225, 532, 708, 762.
- Ostwald, Wilhelm (1853-1932): 43, 486, 752, 797, 830, 831, 834, 835, 837, 840-846, 852, 856-858, 861, 868.
- Ovidio (43 a. c - 17 d. c.): 71, 663.
- Palestrina, Giovanni Perluigi (1525-1594): 145, 212, 228, 337.
- Pasternak, Boris L. (1897-1960): 512, 729.
- Paščenko, Andrej F. (1883-1972): 582, 707.
- Paumgartner, Bernhard (1887-1971): 72, 97, 520.
- Pavlov, Ivan P. (1849-1936): 731.
- Pavlova, Anna (1881-1931): 52.
- Pecham, John (¿? -1292): 609.
- Pekalickij, Simeon: 286.
- Peri, Jacopo (1561-1633): 663.
- Perrault, Charles (1628-1703): 45.
- Petrov, Aleksej A. (1875-1937): 50.
- Petrov, Avvakum (1620-1682): 795.
- Pfitzner, Hans (1869-1949): 84.
- Picasso, Pablo (1881-1972): 752.
- Phalèse, Pierre (1505-1573-6): 426, 428.
- Phalèse, Pierre (hijo) (1545-1629): 427, 428, 437.
- Pitágoras (s. iv a. c.): 208, 784, 785, 822.
- Planck, Max Karl E. (1858-1947): 173, 772, 874.
- Plechanov, Georgij V. (1856-1918): 482.
- Plutarco de Chaeronea (c. 50- c. 120): 921.
- Pokrovskij, Boris: 488, 701, 702.
- Poljanovskij, Georgij A. (1894-1972): 558.
- Popov, Gavril N. (1904-1972): 26, 582, 707, 737, 740, 744.
- Poulenc, Francis (1899-1963): 73.
- Praetorius, Bartholomaeus (1590-1623): 436, 437.
- Praetorius, Michael (1571-1621): 431.
- Pratella, Francesco Balilla (1880-1955): 111.
- Preobraženskij, Antonin V. (1870-1929): 79.
- Prokof'ev, Sergej S. (1891-1953): 26, 48, 57-59, 68, 71, 74, 77, 99, 157, 159, 160, 161, 255, 256, 285, 288, 540, 582, 585, 614, 705, 707, 731, 732, 735, 737, 738, 740, 744, 750, 760, 763.
- Protopopov, Sergej V. (1893-1954): 10, 286, 714, 716.
- Prout, Ebenezer (1835-1909): 144.
- Puni, Cezare (1802-1870): 54.
- Pouplinière, Alexandre J. J. Le Riche de La (1693-1762): 473.
- Pustyl'nik: 561.
- Puškin, Aleksandr S. (1799-1837): 27, 35, 67, 117, 123, 237, 259, 264, 271, 272, 383, 528, 529, 532-535, 537, 540, 541, 545, 565, 566, 577, 703, 712, 724, 748, 754.
- Quarenghi, Giacomo (1744-1817): 85, 777, 778.
- Raaben, Lev N. (1913-): 17.
- Raaben, Peter (1872-1945): 78.
- Rabinovič, Isaak S. (1897-¿?): 559, 561.
- Rachmaninov, Sergej (1873-1943): 10, 56, 113, 119, 122, 123, 157, 159, 162, 163, 285, 287, 288, 705, 707, 712, 713, 727, 733, 775, 796.
- Rameau, Jean Philipe (1683-1764): 473, 571, 583, 601, 650, 652, 692, 701, 789, 790, 798, 919.
- Rastrelli, Francesco B. (1700-1771): 777.
- Rebikov, Vladimir I. (1866-1920): 54, 285.
- Reger, Max (1873-1916): 128, 391.
- Repin, Il'ja E. (1844-1930): 44, 587.
- Réti, Rudolf (1885-1957): 68.
- Reinhardt, Max (1873-1943): 97, 99.
- Renzin, Isaj M. (1903-1969): 561.

- Riegl, Alois (1858-1905): 168, 877, 879, 883, 888, 891-894.
- Riemann, Hugo (1849-1919): 425, 436, 438, 439, 440, 446, 451, 615.
- Rimskij-Korsakov, Andrej N. (1878-1940): 58, 59, 101, 129, 529.
- Rimskij-Korsakov, Nikolaj A. (1844-1908): 10, 34, 42, 43, 45-49, 57-59, 64, 71, 89, 96, 97, 112-115, 119-129, 131, 153, 155, 158, 159, 161, 216, 224, 233, 247, 256, 257, 260, 262, 270-273, 276-279, 284, 287, 294, 327, 349, 350, 352, 378, 379, 382, 383, 583, 700, 701, 707, 708-710, 712, 713, 724, 727, 748, 754, 757, 758, 774, 795.
- Rinuccini, Ottavio (1562-1621): 663.
- Rjazanov; Petr B. (1891-1942): 560.
- Rochlitz, Friedrich (1769-1842): 194, 195, 803, 804, 806-810, 814.
- Romanov, Boris G. (1891-1957): 53.
- Rosenberg, Alfred: 307, 308.
- Rosenmüller, Johan (1619-1684): 439, 440.
- Rossi, Carlo (1775-1849): 528, 777, 778.
- Rossi, Salamone (1570-1630): 436.
- Rossini, Giacomo A. (1792-1868): 117, 603, 721, 725.
- Roslavec, Nikolaj A. (1880-1944): 111, 505.
- Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778): 96, 422, 474, 544, 571, 575, 601, 642, 643, 650-652, 692, 773, 796, 902-906.
- Rubinstein, Anton G. (1829-1894): 10, 85, 96, 279, 294, 571.
- Ruč'evskaja, Ekaterina A. (1922-): 21.
- Russell, Bertrand Arthur W. (1872-1970): 751, 761.
- Ryžkin, Iosif J. (1907-?): 9, 14, 16, 558, 698.
- Sabaneev, Leoni L. (1881-1968): 55, 69, 70, 101, 255, 507, 775.
- Sabo (Szabó): 558.
- Sachs, Curt (1881-1959): 78, 266, 303, 465.
- Samosud, Samuil A. (1884-1964): 551, 552, 702, 704.
- Sarette, Bernard 81765-1858): 473.
- Sartre, Jean-Paul Charles (1905-1980): 734.
- Sauveur: 790.
- Scarlatti, Alessandro (1660-1725): 69, 442, 601, 663, 791.
- Scarlatti, Giuseppe Domenico (1685-1757): 442.
- Schachtner, Andreas: 96.
- Schelling, F. W. J. von (1775-1854): 208, 804, 818, 822, 823-827, 830, 831, 868.
- Schering, Arnold (1877-1941): 83, 84, 99, 266, 300, 307, 425, 451.
- Schiedermaier, Ludwig (1876-1957): 805.
- Schiller, Friedrich von (1759-1805): 84, 423, 425, 804, 853.
- Schlegel. August Wilhelm (1767-1845): 208, 820, 822.
- Schnittke, Alfred G. (1934-1998): 26.
- Schönberg, Arnold (1874-1951): 72, 73, 267, 395, 401, 559, 752, 753.
- Schopenhauer, Arthur (1788-1860): 852-53.
- Schumann, Robert (1810-1856): 53, 112, 127, 131, 132, 150, 327, 329, 354, 355, 382, 389, 461, 575, 603, 669.
- Schwarz, Boris (1906-1983): 12, 266, 267, 269.
- Semper, Gottfried (1803-1879): 890.
- Senkovskij, Osip I. (1800-1858): 577
- Sergeev, Aleksej (1889-1958): 508.
- Serov, Aleksandr N. (1820-1871): 64, 117, 284, 577, 701, 713.
- Seženskij: 558.
- Shakespeare, William (1564-1616): 84, 423, 425, 545, 703, 709.
- Siegmund-Schultze, Walther (1916-1993): 14.
- Sigitov, Sergej: 26, 27.
- Simmel, Georg (1858-1918): 917.
- Skrebkov, Sergej S. (1905-1967): 12.
- Skrjabin, Aleksandr N. (1872-1915): 57, 66, 112, 119, 122-125, 127, 128, 131, 154, 155, 159, 196, 197-200, 204, 205, 207, 209, 210, 211, 379, 870.
- Slonimskij, Nikolaj (1894-1995): 26, 291, 292.
- Smetana, Friedrich (1824-1884): 583.

- Smolenskij, Stepan Vasil'evič (1848-1909): 794.
- Sofronickij, Vladimir V. (1901-1961):566.
- Solženitcin, Aleksandr (1918-): 729.
- Sollertinskij, Ivan I. (1902-1944): 546, 553, 559-562.
- Solomon, Maynard (1930-): 803, 804, 806, 807, 809, 810, 814.
- Somis, Giovanni Battista (1686-1763): 441.
- Sokolov, Nikolaj A. (1859-1922): 50.
- Spencer, Herbert (1820-1903): 93, 902, 907, 908.
- Spendiarov Aleksandr A. (1871-1928): 713.
- Spengler: 752.
- Spinacino (ss. xv-xvi): 436.
- Spinoza, Baruch de (1632-1677): 797, 813, 837, 841.
- Stalin, Iosif V. (Džugašvili, 1879-1953): 2, 38, 51, 500, 501, 503, 545, 551, 552, 557, 697, 729, 730-732, 735, 742, 744, 748, 756, 757, 759, 761-764, 776, 925.
- Stamitz, Johann (1717-1757): 421, 473, 791.
- Stanislavskij, Konstantin S. (1863-1938): 512, 731.
- Stasov, Dmitrij V. (1828-1918): 49, 50.
- Stasov, Vladimir V. (1824-1906): 10, 43, 44, 45, 47, 49, 58, 115, 118, 129, 233, 234, 271, 352, 423, 529, 577, 603.
- Stein: 561.
- Steinberg, Maksimilian O. (1883-1946): 71, 79, 96, 129, 153, 276, 285, 561, 757.
- Steinmann: 561.
- Steinpress, Boris S. (1908-1986): 558.
- Stendhal (Marie Henri Beyle, 1783-1842): 544.
- Stravinskij, Igor' F. (1882-1971): 9, 12, 27, 35, 48, 52, 57, 59, 61, 63, 64, 68, 70, 73, 74, 120, 125-129, 159, 162, 255-270, 285, 288, 309, 401, 516, 518, 522, 559, 560, 604, 614, 705, 750, 753-758, 770, 775, 776, 803.
- Strauss, Richard (1864-1949): 70, 78, 374, 378, 393, 396, 461, 479, 540.
- Streicher: 561.
- Stumpf, Carl Friedrich (1848-1936): 84, 93, 99, 219, 293, 303, 465, 468, 612, 899-902, 907-909, 912-914.
- Suk, Josef (1874-1935): 581.
- Suvčinskij, Petr P. (1892-¿?): 101.
- Swan, Alfred J. (1890-1970): 291, 794, 795.
- Swedenborg, Emanuel (1688-1772): 752, 753.
- Sychra, Antonín (1918-1969): 13.
- Šalamov, Varlam (1907-1982): 729
- Šaljapin, Fedor I. (1873-1938): 44, 272.
- Šapiro: 561.
- Šaporin, Jurij A. (1887-1966): 71, 582, 707.
- Ščerbačev, Vladimir V. (1887-1952): 71, 94, 285, 522, 559, 582, 707,
- Ščerbakova, Taisija A. (1932-): 23.
- Šebalin, Vissarion J. (1902-1963): 582, 699, 707, 737, 738, 740, 744.
- Šilovskij, Konstantin S.: 573.
- Šneerson, Grigorij M. (1901-1982):705, 706.
- Šostakovič, Dmitrij D. (1906-1975): 2, 7, 26, 37, 53, 71, 512, 542, 545, 546, 548, 549-555, 557-563, 566, 582, 585, 704-707, 732, 733, 737, 738, 740, 743, 744, 745, 747, 749, 750, 757, 760, 763.
- Špažinskij, Ippolit V.: 719.
- Šul'gin, Lev V. (1890-1968): 508.
- Švarc, Lev A. (1898-1962): 558
- Taneev, Sergej I. (1856-1915): 10, 53, 56-58, 69, 119, 121, 122, 163, 164, 285, 287, 294, 329, 504, 572, 615, 701, 724, 727.
- Tereškovič, M. A.: 551, 552.
- Tigrini, Orazio (1535-1591): 789.
- Tinctoris, Johannes (1435-1511): 317, 639.
- Titov, Vasilij P. (c. 1650- c. 1710): 286.
- Tjulín, Jurij N. (1893-1978): 561.
- Tolstoj, Lev N. (1828-1910): 544, 720, 734.
- Tomilin, Viktor K. (1908-1941): 582.
- Torchi, Luigi (1858-1920): 353, 431, 443, 445.
- Trezzini, Domenico A. (c. 1670-1734): 777.
- Trotskij, Leon (1879-1940): 542.

- Tull, James (1929-): 18.
- Tumanina, Nadežda V. (1909-1968): 714.
- Turgenev, Ivan S. (1818-1883): 544.
- Turner, Joseph M. W. (1775-1851): 464.
- Uccellini, Marco (1603-1680): 445, 446.
- Utitz, Emil (1883-1956): 168, 878.
- Vajnkop, Julian J. (1901- ¿?): 561.
- Varèse, Edgard (1883-1965): 894, 895.
- Varlamov, Aleksandr E. (1801-1848): 575, 727.
- Vasilenko, Sergej N. (1872-1956): 558.
- Vasilev-Buglaj, Dmitrij S. (1888-1956): 505.
- Vasina-Grossman, Vera A. (1908-1990): 10, 11, 711.
- Vecchi, Orazio Tiberio (1550-1605): 377.
- Veprík, Aleksandr M. (1899-1958): 558.
- Verdi, Giuseppe (1813-1901): 96, 117, 544, 603, 645, 669, 703, 721.
- Verstovskij, Aleksej N. (1799-1862): 586, 727.
- Vincentino, Nicola (1511-1576): 779.
- Viel'gorskij, M. (1788-1856): 727.
- Vinogradov, N. G.: 274.
- Vinogradov, Vasilij I. (1874-1948): 558.
- Vitali, Giovanni Battista (1632-1692): 445, 446.
- Vitol, Jazep (1863-1948): 50, 70, 94.
- Vitry, Philippe de (1291-1361): 302, 317, 337.
- Vogler, Georg J. Abbé (1749-1814): 792, 793.
- Volkov, Igor': 22
- Volkov, Nikolaj D. (1894-1965): 527, 532, 533, 534.
- Vološinov, Viktor V. (1905-1960): 582.
- Vvedenskij, Aleksandr I. (1856-1925): 43, 830, 862.
- Vygodskij, Nikolaj J. (1900-1939): 516.
- Wagenseil, Georg K. (1715-1777): 466, 791.
- Wagner, Richard (1813-1883): 112, 114, 117, 124, 130-132, 139, 148-150, 174, 179, 198, 218, 231, 235, 278, 294, 304, 315, 316, 336, 346, 361, 365, 378, 380, 381, 392-394, 456, 463, 479, 540, 544, 624, 637, 648, 664, 669, 676, 796, 850.
- Wallaschek, Richard (1860-1917): 93, 908, 909.
- Waulin, Alexander: 518.
- Weber, Ernst Henrich (1795-1878): 839.
- Weber, Karl Maria von (1786-1826): 96, 294, 316, 349, 350, 395, 423, 669,
- Weber, Max (1864-1920): 220, 295, 296, 917, 918, 919, 920, 921, 923.
- Webern, Anton (1883-1945): 68, 752.
- Weisker, Friedrich W.: 96.
- Werckmeister, Andreas (1645-1706): 604, 605.
- Werth, Alexander: 8, 759, 760, 761.
- Windelband, Wilhelm (1848-1915): 917.
- Willaert Adrian (1490-1562): 780.
- Witelo, Erazm Ciolek (c. 1230- c. 1300): 609.
- Worringer, Wilhelm (1881- 1965): 168, 174, 209, 772, 877, 878, 880, 882-885, 888, 890-892.
- Wustmann, R.: 99.
- Xenakis, Iannis (1922-2001): 895, 896, 897.
- Zacharov, Rostislav V. (1907- ¿?): 536.
- Zagurskij, Boris I. (1901-1968): 561.
- Zak, Vladimir: 20.
- Zarickaja: 561.
- Zarlino, Gioseffo (1517-1590): 780, 783, 784, 787-790.
- Zemcovskij, Izalj I. (1936-): 19, 20.
- Zukkerman, Viktor A. (1903-1988): 15.
- Ždanov, Andrej A. (1896-1948): 38, 733, 735, 739-743, 747, 748, 758, 767, 769.
- Žitomirskij, Danijl' V. (1906-1992): 8, 558.

 ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Boceto de la obra <i>Otkroj tvoë uško</i> [Abre tu orejita] de A. Šemjakin. Tomado del libro de S. Sigitov <i>Monografičeskie očerki po filosofii muzyki</i> . Sankt-Peterburg, «Kanon» 2001.....	ix
Foto de Boris V. Asaf'ev. Tomada de la obra de E. Orlova: <i>B. V. Asaf'ev. Put' issledovatelja i publicista</i> . Leningrad, «Muzyka», 1964.....	1
Vista de la avenida <i>Nevskij Prospekt</i> . Litografía de Andre Durand, 1843. Museo del Hermitage. S-Peterburg.....	41
Boris V. Asaf'ev en el colegio naval de Kronštadt. Foto tomada de la obra de E. Orlova: <i>Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografija</i> . Leningrad, «Sovetskij Kompozitor»1984.....	42
En <i>Starožilovka</i> , casa de campo de Vladimir V. Stasov, 1904. El segundo de derecha a izquierda, V. V. Stasov, el 5º B. V. Asaf'ev, y el 7º I. E. Repin. Foto tomada del libro de E. Orlova: <i>B. V. Asaf'ev. Put' issledovatelja i publicista</i> . op. cit.....	44
<i>La cenicienta</i> . Cartel del espectáculo de ópera del 15 de marzo de 1909. Tomado del libro de E. Orlova: <i>Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografija</i> . op. cit.....	45
Nikolaj A. Rimskij-Korsakov. Foto tomada de su obra, <i>Letopis' moej muzykal'noj žizni</i> . Moskva, «Muzyka» 1980.....	46
A. K Ljadov en su clase del Conservatorio de S-Peterburg, 1904. El 1º sentado de derecha a izquierda S. Prokof'ev, el 3º A. Ljadov. El 3º de pie, B. Asaf'ev. Foto tomada de la obra de E. Orlova: <i>Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografija</i> . op. cit.....	48
B. V. Asaf'ev, 1908. Foto tomada del libro: NEST'EVOJ, M., ed. <i>S. S. Prokof'ev</i> . Moskva, «Muzyka» 1981.....	49
El Teatro Circo de S-Peterburg. Litografía de B. Premazzi, 1849. Tomado del libro KONNOV, A.: <i>Gosudarstvennyj Ordena Lenina Akademičeskij Teatr Opery i Baleta Imeni S. M. Kirova</i> . Leningrad «Muzyka» 1976.....	51
Interior del teatro Mariinskij de S-Peterburg. Foto tomada del <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> . Kovnatskaya, L.: «St. Peterburg» Grove Music Online ed. L. Macy. [Accessed 04-02-06] < http://www.grovemusic.com >.....	51
El bailarín Vaclav Fomič Nižinskij. Foto tomada del libro de E. Orlova: <i>Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografija</i> . op. cit.....	51
Foto del bailarín y coreógrafo Nikolaj G. Legat, dedicada a B. Asaf'ev en 1911. Tomada del libro de E. Orlova: <i>Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografija</i> . op. cit.	52
La bailarina Anna Pavlova. Foto tomada de libro: KONNOV, A.: <i>Gosudarstvennyj Ordena Lenina Akademičeskij Teatr Opery i Baleta Imeni S. M. Kirova</i> . op. cit.....	52
El coreógrafo Michail M. Fokin. Foto tomada de libro: KONNOV, A.: <i>Gosudarstvennyj Ordena Lenina Akademičeskij Teatr Opery i Baleta Imeni S. M. Kirova</i> . op. cit.....	52

Dibujo de L. Pasternak. Retrato de Anatolij V. Lunačarskij. Tomado del libro de A. Lunačarskij: <i>V mire muzyki. Stat'i i reči</i> . M. Sov. Kom. vtoroj izd. 1971.....	60
Portada del libro de Igor' Glebov (Asaf'ev), <i>Sinfoničeskij Etjudy</i> [Estudios Sinfónicos]. Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg.....	64
Petr I. Čajkovskij.....	65
Portada del libro de Igor' Glebov (Asaf'ev) <i>Dante i muzyka. 1321-1921</i> . Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg.....	67
Ejemplar del segundo tomo de la serie <i>Novaja muzyka</i> (1927) de la ASM, dedicado a la obra de Ernst Krenek y su ópera <i>Der Sprung über den Schatten</i> . Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg.....	74
<i>Wozzeck</i> de Alban Berg, en la escena del teatro <i>Mariinskij</i> de S-Peterburg, 1927. V. Pavloskaja y N. Kuklin. Foto tomada del libro: KONNOV, A.: <i>Gosudarstvennyj Ordena Lenina Akademičeskij Teatr Opery i Baleta Imeni S. M. Kirova</i> . op. cit.....	75
Ejemplar del sexto tomo de la serie <i>Novaja muzyka</i> (1927) de la ASM. Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg.....	76
Foto de la fachada del edificio del Instituto de Historia de las Artes de S-Peterburg.....	79
Ejemplar de los <i>Anales del Centro de Historia y Teoría de la Música del Instituto de Historia de las Artes, De Musica</i> , 1925. Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg.....	80
Dibujo de E. Bem, 1881. Perfil de Anton Rubinstein al piano. Tomado de Barenboim, L.: <i>Anton Grigorevič Rubinstein. Tom votroj 1867-1894</i> . Leningrad, Gos. muz. isd-vo, 1962....	85
Diseño del arquitecto Giacomo Quarenghi del <i>Bolšoj Kamennyj Teatr</i> de S-Peterburg. Museo del Hermitage, S-Peterburg.....	85
Litografía del Conservatorio de S-Peterburg. Tomada del folleto: <i>Pervaja russkaja konservatorija. The First Russian Conservatoire</i> . Leningrad, Vneštorgizdat, 1987.....	86
El Conservatorio de S-Peterburg en 1900. Foto tomada del libro: NEST'EVOJ, M., ed. S. S. Prokof'ev. op. cit.....	87
Dibujo de V. Serov. Retrato de A. K. Glazunov. Tomado de la revista <i>Sovetskaja Muzyka</i> . № 1, 1955.....	89
1927, Conservatorio de Leningrad. Sentados de izquierda a derecha: A. Ossovskij; A. Glazunov, y F. Stiedry. De pie: N. Mal'ko; B. Asaf'ev; y J. Zander. Tomada del libro de E. Orlova: <i>Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografija</i> . op. cit.....	90
Conservatorio N. A. Rimskij-Korsakov de S-Peterburg. Grabado tomado del libro: Tigranov, G., ed. <i>Leningradskaja Konservatorija v vospominanijach</i> . L., Muzyka, 1987.....	96
B. Asaf'ev con S. Prokof'ev en Francia, 1928. Foto tomada del libro de E. Orlova: <i>Akademik Boris Vladimirovič Asaf'ev. Monografija</i> . op. cit.....	99
Portada de <i>Melos. Knigi o Muzyke</i> , 1917. Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg.....	102

1908, apartamento de N. Rimskij-Korsakov. De izquierda a derecha: I. Stravinskij; N. Rimskij-Korsakov; Nadežda (hija del compositor); Maksimilian Steinberg (prometido de Nadežda); y Katja (esposa de Stravinskij). Tomada del <i>The New Grove Dictionary</i> . Walsh, S.: «Stravinsky, Igor (Fyodorovich)» Grove Music Online ed. L. Macy. [Accessed 22-02-07] < http://www.grovemusic.com .>.....	125
Portada de <i>Melos. Knigi o muzyke</i> , 1918. Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg.....	130
Portada de <i>De Musica</i> , 1923. Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg.....	165
Dibujo de Marc Chagall. Igor' Stravinskij. Tomado del libro: NEST'VOJ, M., ed. S. S. <i>Prokof'ev</i> . op. cit.....	255
Portada del <i>Libro sobre Stravinskij</i> , 1929. Biblioteca Pública de Pskov. Rusia.....	257
I. Stravinskij y Vaclav Nižinskij (vestido de Petruška), 1913. Foto tomada del libro: NEST'VOJ, M., ed. S. S. <i>Prokof'ev</i> . op. cit.....	270
Dibujo de Deni, 1915. Fedor I. Šaljapin en el papel de <i>Boris Godunov</i> . <i>Ibíd</i>	270
Grabado de V. Favorskij. <i>Boris Godunov</i> . Tomado de Puškin, A. S.: <i>Izbrannye sočinenija v dvuch tomach</i> . Tom vtoroj. Moskva, «Chudožestvennaja literatura» 1978.....	271
Modest P. Musorgskij.....	271
Tercera escena de la ópera <i>Boris Godunov</i> de Musorgskij, en el teatro <i>Mariinskij</i> de Leningrad en 1928. Foto tomada del libro: KONNOV, A.: <i>Gosudarstvennyj Ordena Lenina Akademičeskij Teatr Opery i Baleta Imeni S. M. Kirova</i> . op. cit.....	273
Portada de la traducción al ruso del libro <i>Einführung in die Musikgeschichte</i> , de Karl Nef. Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg.....	280
Portada del libro <i>Russkaja Muzyka ot Načala xix Stoletija</i> , de Igor' Glebov (Asaf'ev). Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg.....	282
Retrato de Catterino Cavos. Tomado del libro: KONNOV, A.: <i>Gosudarstvennyj Ordena Lenina Akademičeskij Teatr Opery i Baleta Imeni S. M. Kirova</i> . op. cit.....	283
Escena final del tercer acto del ballet <i>Paris en Llamas</i> , de Boris Asaf'ev. Tomada del libro: <i>Akademik B. V. Asaf'ev. Izbrannye trudy</i> . t. V. Moskva, Akademii Nauk SSSR, 1957.	527
Teresa. N. Anisimova. <i>Paris en Llamas</i> . Tomado del libro: KONNOV, A.: <i>Gosudarstvennyj Ordena Lenina Akademičeskij Teatr Opery i Baleta Imeni S. M. Kirova</i> . op. cit.....	529
Philippe. N. Zubkovskij. <i>Paris en Llamas</i> . Tomado de: KONNOV, A. <i>Gosudarstvennyj Ordena Lenina Akademičeskij Teatr Opery i Baleta Imeni S. M. Kirova</i> . op. cit.....	531
Dibujo de Platon Čeliščev. A. S. <i>Puškin</i> , 1830. Tomado del libro: <i>Alexander Pushkin and His Time in the Fine Arts of the First Half of the 19th Century</i> . Leningrad, Khudozhnik RSFSR, 1987.....	553
Primera escena del primer acto del ballet <i>Bachčisarajskij Fontan</i> , de B. Asaf'ev. Tomado del libro: POPOV, L., ed. " <i>Bachčisasajskij Fontan</i> " B. V. Asaf'eva. Leningrad, Gos. Muz. Izdatel'stvo, 1962.....	534

<i>Índice de Ilustraciones</i>	995
Zarema. N. Veceslova, <i>Bachčisarajskij Fontan</i> . Tomado del libro: POPOV, L., ed. "Bachčisasajskij Fontan" B. V. Asaf'eva. Leningrad, Gos. Muz. Izdatel'stvo, 1962.....	535
Maria y Girej. — M. S. Bogoljubskaja y P. A. Gusev. <i>Bachčisarajskij Fontan</i> . <i>Ibíd</i>	535
Escena del cuarto acto de <i>Bachčisarajskij Fontan</i> . Teatro Kirov, 1934. <i>Ibíd</i>	536
Grabado de G. Epifanov. <i>Hermann, La Dama de Picas</i> . Tomado de: Puškin, A. S.: <i>Izbrannye sočinenija v dvuch tomach</i> . op. cit.....	537
Grabado de G. Epifanov. <i>La condesa Anna Fedotovna, La Dama de Picas</i> . <i>Ibíd</i>	538
Vsevolod Meyerhold. <i>Meyerhold Speaks</i> . Foto tomada de la revista: <i>The Drama Review</i> . Vol. 18 Number 3 (T-63) September, 1974.....	540
Dibujo de G. Inger, 1958. Dmitri Šostakovič. Tomado de la revista <i>Sovetskaja Muzyka</i> . № 1, 1959.....	546
Boris Asaf'ev en su apartamento de Leningrad durante el bloqueo nazi. Foto tomada de la obra de E. Orlova: <i>B. V. Asaf'ev. Put' issledovatelja i publicista</i> . op. cit.....	563
D. Šostakovič en la guardia antiincendios del Conservatorio de Leningrad. Julio de 1941. Foto tomada de la obra de S. Chentova: <i>Šostakovič v Petrograde-Leningrade</i> . L., Lenizdat, 1979.....	564
Portada del libro de B. Asaf'ev: <i>Evgeni Onegin. Escenas Líricas de P. I. Čajkovskij (1944)</i> . Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg.....	572
Acuarela de N. Kuz'min. <i>Evgeni Onegin</i> . Tomado de: Puškin, A. S.: <i>Izbrannye sočinenija v dvuch tomach</i> . op. cit.....	573
Libreto de la ópera <i>Le Devin du Village</i> , de J. Rousseau (1753). Bibliothèque Impérial. Gallica, <i>bibliothèque numérique de la Bibliothèque National de France</i> , < http://gallica.bnf.fr/ >	651
Dibujo de P. Sokolov-Skal'. <i>Bol'soj Teatr</i> , invierno de 1941. Tomado de la revista: <i>Sovietskaja Muzyka</i> . № 1, 1946.....	701
Portada de la revista <i>Time. The Weekly Newsmagazine</i> . Vol. XL, № 3, July 20, 1942.....	706
P. I. Čajkovskij. Foto tomada del folleto: <i>Pervaja ruskaja konservatorija</i> . op. cit.....	713
Escena del primer acto de la ópera <i>Čarodejka</i> , de P. I. Čajkovskij. Teatro Mariinskij, 1941. Foto tomada del libro: KONNOV, A.: <i>Gosudarstvennyj Ordena Lenina Akademičeskij Teatr Opery i Baleta Imeni S. M. Kirova</i> . op. cit.....	719
Caricatura de A. K. <i>Un enigmático cuadro de multifacética vista: Glinka o Glebov, Glebov o Glinka. ¿Quién a quien aquí agradece?</i> Tomada de <i>Sovetskaja Muzyka</i> . № 6, 1954.....	723
V. I. Lenin y M. A. Gor'kij, en el grupo de delegados del II Congreso de la Internacional Comunista, 19 de julio de 1920, Petrograd. Foto tomada del libro: AAVV. <i>Literaturnye Mesta Rosii</i> . Moskva, «Sovetskaja Rosija» 1987.....	730

Sergej Prokof'ev y Sergej Eisenstein en el estudio de cine. Foto tomada del libro: NEST'EVOJ, M., ed. S. S. <i>Prokof'ev</i> . op. cit.....	732
Resolución del Comité Central del Partido Comunista, sobre la ópera <i>Velikaja družba</i> de V. Muradeli. <i>Sovetskaja Muzyka</i> , № 1, 1948, p. 3.....	736
Caricatura. <i>En el hipódromo musical. Nos amenazaron con rebasarnos, pero prueben alcanzarnos!</i> Tras la carreta de izquierda a derecha: M. V. Koval'; I. I. Dzeržinskij; S. S. Prokof'ev; y G. I. Popov. Publicada en <i>Sovietskaja Muzyka</i> . № 2, 1948.....	743
Inauguración del primer congreso de compositores de la URSS. Sala de las Columnas en la Casa de los Sindicatos, Kremlin. Foto tomada de <i>Sovietskaja Muzyka</i> . № 2, 1948....	743
Miembros de la dirección de la Unión de Compositores Soviéticos SSK. Al centro, — B. V. Asaf'ev. Foto tomada de <i>Sovietskaja Muzyka</i> . № 2, 1948.....	746
Boris V. Asaf'ev, 1948. Foto publicada en su necrología. <i>Sovetskaja Muzyka</i> . № 2, 1949.	762
Portada del libro: <i>Isagoge in Musicen</i> (1516), de Henricus Loritis Glareanus. Tomada de la revista <i>Journal of Music Theory</i> , Vol. 3, № 1 (Apr., 1959).....	782
Portada del libro de Gioseffo Zarlino: <i>Institutioni harmoniche</i> , Venetia, 1558. <i>Gallica, bibliothèque numérique de la Bibliothèque National de France</i> , < http://gallica.bnf.fr/ >.....	783
Cuadro representativo de las diez medidas. Tomado del libro de Boecio: <i>Institutio Arithmetica</i> . Incunable de la Colegiata de San Isidoro de León. Venitiis, 1499.....	785
Ejemplar del libro de Jean-Philippe Rameau: <i>Traité de l'harmonie réduite à ses Principe naturels, avec des regles de composition & accompagnement</i> . Paris, 1772. <i>Gallica, bibliothèque numérique de la Bibliothèque National de France</i> , < http://gallica.bnf.fr/ >.....	789
Diagrama de la demostración física del acorde perfecto mayor y de sus derivados, de J. Ph. Rameau. Tomado del <i>Traité de l'harmonie réduite à ses Principe naturels...</i> op. cit.....	790
Leopold Mozart. Grabado tomado de su libro <i>Bersuch einer gründlichen Violinschule</i> . Aurburg, 1756.....	804
Wolfgang Amadeus Mozart. Retrato tomado del libro de Herman Abert: <i>W. A. Mozart. Neubearbeitete und ereiterte Ausgabe von otto Jahns Mozart</i> . Leipzig, B & H. 1921.....	807
Ejemplar de la traducción al ruso del libro de Wilhelm Ostwald: <i>Vorlesungen über Naturphilosophie</i> . Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg.....	830
Acanto. Ornamento. Dibujo tomado de la obra de Alois Riegl, <i>Stilfragen</i> , 1893.....	884
Jarrón ateniense de ornamento geométrico o Dipylon, del <i>Metropolitan Museum of Art</i> . Foto tomada de la revista: <i>American Journal of Archeology</i> , Vol. 19, № 4, Oct.- Dec., 1915.	886
Ejemplar de la traducción al ruso de la obra de Carl stumpf: <i>Die Anfänge der Musik</i> . Leipzig, 1911. Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg.....	899
<i>Nippon Sankai maibutsu Zuye</i> , 1799. Grabado japonés de cacería de ballenas. Tomado de la obra de Karl Bücher: <i>Arbeit und Rythmus</i> . Leipzig, 1896. Biblioteca del Conservatorio de S-Peterburg.....	911

ÍNDICE SUMARIO

INTRODUCCIÓN.....	1
Justificación.....	4
El Marco Teórico.....	6
Objetivos.....	28
Planteamiento.....	29
Metodología.....	30
Criterios Bibliográficos.....	31
Estructura de la Obra.....	34

CAPÍTULO I DE LOS ESTUDIOS A LA PRIMERA DÉCADA DE LA REVOLUCIÓN (1884-1928)

Los estudios.....	41
El Teatro Imperial <i>Mariinskij</i>	51
El inicio de la crítica musical.....	54
Los primeros años posrevolucionarios (1917-1922).....	60
<i>Los Estudios Sinfónicos</i>	63
Dos ensayos sobre <i>Petr Il'ič Čajkovskij</i> . Poesía y música.....	65
La cultura musical soviética (1924-1926).....	68
Instituto de Historia de las Artes.....	79
Conservatorio Estatal de Leningrad.....	85
<i>Opernaja Studja</i>	96

CAPÍTULO II PRIMEROS ENSAYOS TEÓRICO-ESTÉTICOS SOBRE EL ARTE MUSICAL (1917-18)

<i>Superación y tentaciones</i>	101
<i>Caminos hacia el futuro</i>	130

CAPÍTULO III ENSAYOS TEÓRICO-ESTÉTICOS SOBRE EL ARTE MUSICAL (1923)

<i>El valor de la música</i>	165
<i>El proceso de formación de la materia sonora</i>	194

CAPÍTULO IV PRIMERAS OBRAS SOBRE LA ENTONACIÓN (1925-26)

<i>Fundamentos de la entonación musical rusa</i>	213
<i>La entonación del habla</i>	233

CAPÍTULO V
AL INICIO DE LA SEGUNDA DÉCADA REVOLUCIONARIA

<i>El Libro Sobre Stravinskij</i>	255
<i>Boris Godunov</i>	270
<i>El romance ruso</i>	279
Karl Nef. <i>Einführung in die Musikgeschichte</i>	280
<i>La Música Rusa desde el Comienzo del Siglo xix</i>	281
<i>Historia de la Música y la Cultura Musical</i>	292
<i>Crisis de la Musicología de Europa Occidental</i>	295

CAPÍTULO VI
LA FORMA MUSICAL COMO PROCESO I

Introducción.....	309
Primera parte	
Como se efectúa el proceso de formación musical.	
Hechos y factores del movimiento musical y su formación.....	317
El principio de similitud o repetición ('reconocimiento de la similitud'). Tipos de repetición. Imitación, canon y fuga. El concepto de tema. La dinámica y la estática musical.....	324
Estudio sobre la acción de las fuerzas en la formación musical y el concepto de energía. La dinámica del impulso. Determinación del concepto de forma musical.....	335
Segunda parte	
Estímulos y factores del proceso de formación musical	
El impulso y cierre del movimiento (cadencia).....	345
El Desarrollo del Movimiento (las fases del avance entre el impulso y el cierre); El Movimiento Regular e Ininterrumpido y Otros Tipos de Movimiento: a) mediante la inclusión de otros elementos, b) mediante la interrupción del movimiento y su giro hacia un nuevo camino (evitando la inercia).....	362
La Disonancia y Consonancia, la Secuencia, la Modulación, la Construcción Paralela y Otros Estímulos y Factores de Formación.....	377

CAPÍTULO VII
LA FORMA MUSICAL COMO PROCESO II

Tercera parte	
Los principios de similitud y contraste.	
Su descubrimiento en las formas cristalizadas.	
Las Formas Basadas en el Principio de Similitud (Variaciones, Canon, Fuga, Rondo etc.).....	385
Las Formas Basadas Sobre el Principio de Contraste (1).....	398
La Dialéctica del Proceso de Formación Musical. Sucesión y Simultaneidad. La Forma Consolidándose y la Forma Cristalizándose.....	404
Las Formas Basadas en el Principio de Contraste (2).....	415

La Formación de los Ciclos Sobre la Base del Contraste.....	425
La Suite y la Sinfonía.....	448
Anexos. Resumen y conclusiones	
Anexo 1	
Resumen y Conclusiones Generales Sobre los Procesos de Formación y Cristalización de las Formas Musicales en la Conciencia Humana.....	463

CAPÍTULO VIII LA REVOLUCIÓN CULTURAL

La cuestión de la inteligencija.....	481
<i>Proletkul't</i>	488
<i>Narkompros</i>	495
La revolución cultural.....	500
<i>Proletkul't</i> II.....	504
La Asociación Rusa de Músicos Proletarios RAPM.....	506
En el frente musical.....	512

CAPÍTULO IX LOS AÑOS TREINTAS Y LA GRAN GUERRA PATRIA

Los ballet(s).....	527
<i>P. I. Čajkovskij</i>	537
<i>Cuestiones preocupantes</i>	545
El sitio de Leningrad.....	563
<i>Evgenij Onegin. Escenas Líricas de P. I. Čajkovskij</i>	572
<i>Sobre mí</i>	575
<i>Ruslan i Ljudmila</i>	577
<i>E. Grieg (1843-1907)</i>	580
<i>Pensamientos y Reflexiones. Trabajos Monográficos</i>	581

CAPÍTULO X ENTONACIÓN

La Forma Musical como Proceso. Libro II <i>Entonación</i>	589
La Tono-sensibilización. <i>Tritonus Diabolus in musica</i>	593
Del Estilo Polifónico Instrumental al Sinfonismo.....	618
La Obra Musical.....	626
Crisis Entonativa.....	633
El Cantus.....	639
Crisis Interpretativa.....	642
El Arte de la Entonación Viva.....	647
Melopeya.....	652
El Canto-Aliento.....	664
El Temperamento Regular y el Timbre.....	667
La Evolución Morfo-Entonativa del Siglo XIX.....	670
El Sinfonismo.....	674

El Arte de la Entonación.....	677
-------------------------------	-----

CAPÍTULO XI
MOSCÚ. LOS ÚLTIMOS AÑOS Y LA ŽDANOVŠČINA

Moscú. 1943.....	697
El Conservatorio de Moscú.....	698
La Academia de Ciencias de la URSS.....	700
El Teatro Bol'šoj.....	701
La Asociación de Relaciones Culturales de la Unión Soviética VOKS....	704
<i>La música de mi patria</i>	707
Sobre Čajkovskij.....	713
<i>Predestinación de la forma en Čajkovskij</i>	716
<i>Čarodejka</i>	718
Sobre M. Glinka.....	723
La política cultural stalinista.....	728
La <i>Ždanovščina</i>	734
Primer Congreso de Compositores de la URSS.....	743
<i>Por una nueva estética musical, por un realismo socialista</i>	746
Epílogo.....	762

CAPÍTULO XII
EL PENSAMIENTO ESTÉTICO-MUSICAL DE BORIS ASAF'EV

El pensamiento estético-musical de Boris Asaf'ev y su obra teórica.....	771
Oriente y Occidente.....	774
El Racionalismo Esquemático del Sistema Armónico Tonal Europeo.....	779
<i>Znamennyj Raspev</i> y el Sinfonismo.....	793
La Razón Ilustrada y el Positivismo Racionalista.....	796
El Genio Creador.....	802
La Estética del Romanticismo.....	817
La Natur-Philosophie.....	827
El Intuicionismo.....	862
La Teoría de la Relatividad.....	872
Audio mentis.....	874
Lo Visual.....	877
El Origen de la Música.....	898
La Teoría Evolutiva de la Música.....	916
Conclusiones.....	925
Bibliografía.....	933
Acceso Electrónico a Base de Datos.....	970
Abreviaturas y Criterios Bibliográficos.....	975
Tabla de Traducción de Neologismos.....	978
Índice Onomástico.....	981
Índice de Ilustraciones.....	992