

Teorías del energetismo en la estética musical del siglo xx

Arturo García Gómez

Facultad de Artes de la UMSNH

Resumen

En las primeras décadas del siglo xx surge una nueva teoría musical que concebía a la música como manifestación de la energía. Esta nueva teoría, que aparece paralelamente en la musicología de Alemania y Rusia, tienen orígenes distintos. El objetivo del presente artículo es exponer las diferencias entre estas dos teorías energéticas de la música, y su importancia actual en el análisis y la interpretación musicales, así como determinar sus fuentes filosóficas y científicas.

Palabras clave: Música, Estética, Empiriocriticismo, Energetismo.

Abstract

In the firsts decades of 20th century emerges a new concept of music as energy. These new theories, which appear in Germany and Russia at the same time, have different origins. The intention of this article is to expose the differences between these theories and their utility in the analysis and musical performance, as well as to determine their philosophical and scientific sources.

Key words: Music, Aesthetics, Empiriocriticism, Energetism.

Introducción

En el umbral del siglo xx, el filósofo alemán Richard Avanarius acuñó el término “empiriocriticismo”, que significa “crítica de la experiencia”, para indicar la noción de una filosofía que trata de “alcanzar una posición que esté por encima de las partes”, esto es, considerar críticamente aquello que el hombre afirma experimentar. En este sentido, el empiriocriticis-

mo proponía un retorno a la experiencia que precede la distinción entre lo físico y lo psíquico, y que no puede ser interpretada de forma dualista sino monísticamente, es decir, como un proceso único. Es la experiencia que prescinde de cualquier caracterización de lo que se ha experimentado, y que se aproxima a una consideración natural, e incluso ingenua, de la experiencia.

En términos de la teoría estética musical, basada en la crítica de la experiencia del empiriocriticismo, la música, entendida ésta como pensamiento sonoro, es decir, la idea musical expresada en sonidos, se concibe como una unidad indivisible de sonido-consciencia que une a la creación, la interpretación y la audición musicales en un proceso único. Esta concepción monista, en la que la música es vista como una especie de energía, fue expuesta por la musicología soviética y alemana en las primeras décadas del siglo xx.

Esta nueva concepción musical superaba finalmente la dualidad impuesta por la metafísica platónica, con su división del mundo entre lo físico y las Ideas, siendo esta última los arquetipos de la música. Fue a partir del platonismo medio y el neoplatonismo de los primeros siglos de nuestra era que la teoría de la música (*sophia*) se escinde de la práctica musical, para reunirse hasta el Renacimiento. Fue Gioseffo Zarlino quien reelaboraba en su *Istitutioni Harmoniche* a la teoría musical medieval-pitagórica, transmitida desde la antigüedad a través del *Manual de armónicos* [Ἐγχειρίδιον ἁρμονικῆς] de Nicómaco de Gerasa, y *De institutione musica* de Severino Boecio, sobre la base de un nuevo criterio de verdad que es la naturaleza. La nueva concepción musical de Zarlino se fundamentaba en la razón, y bajo la idea renacentista de una nueva ciencia basada en la experiencia.

De esta manera, al reunificar la antigua teoría pitagórica con la práctica musical, se reafirmaba la concepción de la música como objeto sonoro, como *physis*, como algo externo a la consciencia, y por lo tanto, regido bajo las leyes de la naturaleza. La teoría musical deja entonces de ser especulación platónica ajena a la práctica musical, para convertirse en una nueva ciencia acústica.

El neoplatonismo pitagórico alcanza su máxima expresión en la racionalización del sistema armónico-tonal moderno (ilustrado), elaborado por el compositor francés Jean Philippe Rameau en su *Traité de l'harmonie réduite à ses principe naturels* (1722). Desde una visión físico-matemática, Rameau concebía los principios de la música como símbolo y expresión de una armonía de proporciones numéricas.

Rameau escribe su *Traité de l'harmonie*, 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.» (Rameau, 1722:1).

Al igual que Zarlino, Rameau muestra, a partir de la división del monocordio, cómo se genera la triada mayor. Influenciado por las investigaciones de Sauveur en la acústica, y de Isaac Newton en la óptica (1704), quien había demostrado cómo la luz blanca se refracta en

un espectro de colores individuales a través de un prisma, Rameau concibe un nuevo principio para su teoría de la generación del acorde.

Para ello, Rameau se basó en la serie de armónicos naturales que se detectan en muchos sistemas vibrantes, *le corps sonores*. De un solo sonido se muestra cómo éste se compone de una serie de sonidos armónicos superpuestos. Inspirado también en Newton, Rameau conceptualizó el acorde de tónica como una especie de cuerpo gravitacional, rodeado de las dominantes superiores e inferiores. Cada una de estas dominantes son atraídas por la tónica constituyendo el modo. De esta manera se reafirmaba la tonalidad musical como un principio natural y eterno.

Pero el romanticismo echó por tierra las pretensiones ilustradas en la concepción de los fundamentos naturales y eternos de la música. El idealismo romántico fue un movimiento anti-ilustrado que se opuso al racionalismo de los siglos xvii y xviii, y concebía a la música no como objeto externo a la consciencia regido por leyes naturales, sino como expresión profunda del espíritu.

En esencia, el idealismo en su integridad fue una filosofía romántica que se generó a partir de la perspectiva crítica de Kant, en su intento por determinar el valor y los límites del conocimiento. Fue a partir de las formas puras de la intuición kantiana que los románticos construyeron una metafísica del sujeto, opuesta a la clásica metafísica del objeto. En este sentido, el romanticismo profundizó aún más la distinción entre lo físico y lo psíquico (el “yo” absoluto de Fichte), abriendo un abismo en la interpretación de la experiencia musical, entre el sujeto y el objeto. En *El mundo como voluntad y representación* (1819), Arthur Schopenhauer afirma que, en la música...

«...hay que ver algo más que un *exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*¹ que Leibniz calificó con gran razón, pese a que él no consideraba más que su significación exterior e inmediata, su corteza. Si el contenido que la música nos produce no fuera otra cosa, se podría comparar a la satisfacción que experimentamos cuando resolvemos un problema matemático, y no sería aquel íntimo gozo con que se expresa en nosotros una voz interior.» (Schopenhauer, 2003:262-63)

En su segunda carta dirigida al matemático de Königsberg Christian Goldbach, del 17 de abril de 1712, Gottfried Wilhelm Leibniz formula su célebre definición de la música como “el ejercicio aritmético oculto del alma que no sabe hacer el cálculo por sí misma”, con la que sintetiza su concepción musical, resultado de su mediación y síntesis entre lo antiguo y lo nuevo, entre la filosofía medieval escolástica y los métodos de la nueva ciencia cartesiana. Con esta frase, Leibniz ponía fin a la contraposición entre oído y razón, entre belleza sensible del mundo y orden matemático del universo. Un arraigado dualismo de origen pitagórico que identificaba el concepto de música con el de la armonía universal.

1 *Leibniti epistolae*, collectio Kortholit: ep. 154. Nota del autor] (Ejercicio aritmético oculto del alma que no sabe hacer el cálculo por sí misma. — A. G.)

«La música — nos dice Leibniz, — se manifiesta mediante confusas percepciones más o menos inadvertidas, distintas a las percepciones más claras. Se equivocan aquellos que, el espíritu no puede acoger nada de lo que él mismo no tenga en consciencia. El alma, aunque no note el cálculo, sin duda repara en el efecto de ese cálculo inconsciente, sea de un placer frente a la consonancia, sea de molestia frente a la disonancia. El placer surge de muchas consonancias imperceptibles.» (Leibniz, 1734: 241)

Un siglo más tarde, Schopenhauer señalaba que más allá de las relaciones numéricas, su signo externo, la música es la esencia interior del mundo y nuestro espíritu. Al ser completamente independiente del mundo fenoménico, la música es por tanto la objetivación inmediata de la Voluntad, como el mundo mismo. Así mismo, la música no es una copia de las Ideas (platónicas), como en las demás artes, sino la Voluntad misma, y su manifestación constituye la universalidad de todas las cosas singulares.

Este dualismo en la concepción musical, que históricamente había oscilado entre el idealismo y el materialismo, es decir, entre la música entendida como objeto sonoro externo a la consciencia y regido por las leyes de la naturaleza, y el pensamiento sonoro de la consciencia como objetivación inmediata de la Voluntad, o como expresión directa del espíritu, llega a su fin en las primeras concepciones energéticas de la musicología del siglo xx.

Ernst Kurth y la armonía como reflejo del inconsciente

Una de las primeras concepciones energéticas de la música, entendida ésta como energía psíquica, fue la del musicólogo suizo Ernst Kurth, quien analiza en su obra el fenómeno de la armonía tonal en un plano procesal dinámico, y no estático arquitectónico como en las teorías tonales precedentes. En su concepción musical, innovadora por su original interpretación psicológica, Kurth concibe a la armonía musical como un reflejo del inconsciente.

En la primera parte de su obra *La Armonía Romántica y su Crisis en el "Tristan" de Wagner*, dedicada a los fundamentos teóricos de la armonía, Kurth distingue las fuerzas "destructivas" y "constructivas" opuestas en la armonía romántica.

«Toda 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 de la consciencia.» (Kurth, 1920/1975:15)

Para Kurth, el contenido verdadero y original de la música se mueve y se forma en el desarrollo de las tensiones psíquicas, y la sonoridad sólo las trasmite en forma sensible hasta el oído. Kurth utiliza el concepto de la energía que se transforma en una percepción sensi-

ble de sonidos. Por eso la esencia de la armonía consiste en una constante emanación de las fuerzas psíquicas.

«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 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.» (Kurth, 1920/1975:16)

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 parte de toda la actividad vital, se encuentra en el inconsciente.» (Kurth, 1920/1975:18)

Kurth señala que el paso del contenido energético a su expresión sensible es el fenómeno fundamental de toda la música sonora, y significa que 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.

«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 lineal, 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.» (Kurth, 1920/1975:19)

Pero 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 del empiriocriticismo de R. Avanarius, quien trata de superar este dualismo, aunque la concepción de la música como energía parece haber sido tomada de la teoría energética de Friedrich Wilhelm Ostwald, quien publica su teoría en 1901 bajo el título: *Lecciones sobre la filosofía de la naturaleza*, dedicada al filósofo austriaco crítico del empirismo, Ernst Mach.

Esta dedicación no es casual, ya que la tesis central de la obra de Ostwald es precisamente la superación del paralelismo entre materia y espíritu por medio del concepto de 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 en la filosofía. Su 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”.

Como hemos visto, la tesis fundamental en la teoría energética musical de Kurth se expresa con la fórmula: “la armonía es reflejo del inconsciente”. Ostwald afirmaba en sus *Lecciones* 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. Ostwald nos dice...

«...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 de la experiencia interna, y sólo a consecuencia de las propiedades conocidas añadimos una parte de estas acciones vivenciadas del mundo externo existente.» (Ostwald, 1901:17)

Bajo el concepto de pensamiento, Ostwald entiende un proceso exclusivamente de relaciones de experiencias internas conscientes, y en consecuencia, el concepto del inconsciente se relaciona sólo con la formación de nuestros hábitos, ya que únicamente 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 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 Kurth.

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, y en particular en la filosofía de

Schopenhauer. Para Schopenhauer la música tiene la posición más alta entre las artes, ya que 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.» (Schopenhauer, 2003:264)

E. Bücken comparó la noción del arte de Kurth, como el movimiento, el esfuerzo, el impulso o la voluntad, con las afirmaciones del poeta y dramaturgo alemán Johann Friedrich Schiller, de que la creatividad artística es el resultado de “un impulso indefinible hacia el torrente de la emoción”. (Bücken, 1924:359)

Pero el concepto de “energía física” en la teoría de Kurth, le permitió concebir a la música en términos de una total impresión (*Ganzheitseindruck*). La música ya no es considerada sólo como una acumulación de sonidos, sino debe ser entendida primeramente como una totalidad, como un “todo”, holísticamente. Estas ideas de Kurth se aproximaron a las teorías de la *Gestaltpsychologie*. En su última obra, titulada: *Musikpsychologie* (1931), Kurth expone su teoría sobre la psicología de la música, en donde sus ideas 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.» (Kurth, 1931:316-17)

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; tampoco como la 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, la estética, y todas las otras fases de la música (Cfr. Hsu, 1966).

Algunos musicólogos han visto un cierto parecido entre la teoría sobre la energía musical como reflejo del inconsciente de Kurth, y la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud. Esta hipótesis se basa supuestamente en el parecido que existe entre el empuje volitivo del inconsciente en la apreciación musical de la teoría de Kurth, y la interpretación metapsicológica freudiana sobre el concepto energético del libido, energía psíquica de pulsiones sexuales que no es una cantidad anatómica, aunque tampoco una fuerza psíquica. No obstante, el

musicólogo Wolfgang Krebs afirma que esto no es más que un paralelismo, confirmando la influencia filosófica de Schopenhauer sobre la obra de Kurth (Krebs, 2006:224).²

Boris Asaf'ev y la entonación musical como energía

En 1931, bajo la redacción y prólogo del musicólogo soviético Boris Asaf'ev, se publica en lengua rusa los *Fundamentos del Contrapunto Linear* (1917) de Kurth. Ese mismo año, anticipando el advenimiento del fascismo en la musicología alemana, Asaf'ev escribe en su artículo sobre la *Crisis de la Musicología de Europa Occidental*, una característica de la obra de Kurth.

«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.» (Асафьев, 1931/1975:236)

No obstante, para Asaf'ev el concepto de energía en Kurth es algo vago que no logra determinar definitivamente, y afirma que su idea oscila entre un concepto psicológico perceptivo, y una revelación de la tensión y resolución de las fuerzas al interior de la misma 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 un proceso de formación, de interrelación, y condicionamiento mutuo de los factores que la organizan. Naturalmente que él se dirige hacia el lenguaje psicológico y metafísico, tan común entre los alemanes.» (Асафьев, 1931/1975:236)

En esencia, Asaf'ev considera la obra de Kurth como la cúspide en el campo teórico-cognoscitivo de la musicología europea basada en la historia. Aunque valorando muy positivamente su trabajo, Asaf'ev formula en el prólogo de su edición rusa de los *Fundamentos del Contrapunto Linear* de Kurth, una serie de anotaciones críticas hacia cuestiones fundamentales del estado de la cuestión.

«Kurth lleva la teoría del conocimiento de la música efectivamente al campo del intelectualismo [...]. Con su "psicologismo" sumerge el pensamiento sobre la música a un mundo inaccesible para el oído, tratando de encontrar apoyo en una especie de abstracciones psicológicas tales como: "fases totales de atrac-

2 Por ejemplo la tesis de Ira Lieberman (1968) *Some Representative Works from Beethoven's Early Period Analyzed in Light of the Theories of Ernst Kurth and Kurt von Fischer*, de la U. de Columbia.

ción", "relaciones primitivas", "dinámica interna del proceso cerrado del movimiento" etc., etc.» (Kurth, 1917/1931:27)

Para Asaf'ev, el concepto de energía psíquica se basa ante todo en la entonación, y la energía para entonar es generada en el esfuerzo mismo de la producción sonora, en la respiración o el esfuerzo físico. Son ambos a la vez.

«Así, lo que produce el concepto de energía en relación a la música, es la fuerza (el trabajo) que provoca la entonación en un determinado grado de tensión. No tiene sentido ocuparse en búsquedas de en dónde está la energía, si en la música o en la psique. Para que sea socialmente descubierta, la música deberá ser cantada o tocada...» (Kurth, 1917/1931:29)

Según Asaf'ev, la concepción de Kurth separa el arte musical de los fenómenos de la vida social, y por eso su incompreensión de la música como esencia entonativa, ya que el sistema entonativo es una de las funciones básicas de la conciencia social. Ya desde 1923 la obra de Kurth atrajo enormemente el interés de Asaf'ev, que en ese entonces escribía un ensayo teórico-estético de análisis gnoseológico del arte musical, titulado: *El valor de la música*. En este ensayo Asaf'ev afirma:

«...el elemento emocional en 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.» (Асафьев, 1923:20)

Pero desde el proceso mismo de composición de la obra, Asaf'ev afirma que en la unión de sonoridades realizadas por el compositor, se acumula una especie de energía que provoca tales estados emocionales. Sin embargo, esto no significa que el compositor haya vivenciado estos mismos 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 por el intérprete, llega hasta el nervio auditivo del receptor, estimulando la sensación sonora. Esto sucede como una metamorfosis, en la transformación de la energía sonora en una reacción nerviosa.

«Por ejemplo, la acción (emocional) del "Tristán" 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 esta 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 “Tristán”.»
(Асафьев,1923:21-22)

Sobre esta cuestión de la transmisión del influjo emocional de la música, que es extremadamente compleja, Asaf'ev plantea la hipótesis de un condensador de energía, en el que esta transmisión del influjo emocional se asemeja a la fórmula que sintetiza las leyes psicológicas de la percepción auditiva.

«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.»
(Асафьев,1923:25)

En 1930 Asaf'ev publica su obra *La forma musical como proceso*, en la plantea nuevamente la idea de la música como manifestación de la energía a través de las leyes que rigen el proceso psicológico de la percepción auditiva. Aquí, Asaf'ev afirma que básicamente el proceso de percepción de la música lo organiza la actividad de la conciencia en la comparación o juicio de las entonaciones similares y disímiles, es decir, lo que el oído reconoce como sonoridades ya asimiladas, y las que le son aún extrañas, bajo el principio fundamental de la selección entonativa.

Este principio de selección entonativa reafirma los medios de influjo del arte, que son su dinámica en los procesos de formación musical, determinados por las fuerzas de excitación y de clama del movimiento, y que determina el gasto de energía inmanente de la música. Mientras más intensamente se perciba este gasto de energía, será más compleja la actividad de la conciencia, al comparar cada nuevo momento de sonoridad con el anterior.

«Pero el concepto de energía no puede ser añadido simplemente al fenómeno de unión de sonoridades [como en Kurth — afirma Asaf'ev,—], porque de otra manera se destruiría completamente el concepto de material musical, el de materia sonora, es decir, la presencia física de la música.»
(Асафьев,1930:53-54)

En la investigación de los procesos de formación en la música es imposible excluir el hecho mismo de la sonoridad. Pero al mismo tiempo, esta sonoridad es una expresión de estados espirituales, o del placer experimentado por combinaciones de sonidos agradables. Estos son hechos de transición de una especie de fuerza generada, o de energía, a una serie de movimientos sonoros y de sensaciones, y como consecuencia, de esta transición a la percepción musical.

«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.» (Асафьев, 1930:54)

Asaf'ev afirma que 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 conscientemente "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 es necesario resolver estos problemas en la investigación por medio del criterio de morfo-formaciones. 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 dentro de las fuerzas tonales. Asaf'ev lo ejemplifica así:

«... 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.»
(Асафьев, 1930:55)

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 movimiento mismo y depende el desarrollo de la energía del movimiento.

Físicamente, desde el exterior, es el impulso o golpe sobre las teclas del pianista, o el momento neumotórax del cantante. La energía respiratoria o muscular suministran 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 solo golpe en el teclado, y el sonido surgido de éste separadamente, sin prolongación posterior, no conforman la música. Únicamente el impulso o golpe, atraído por nuestra consciencia en el sistema de relaciones sonoras, reciben su significación dinámico-musical, ya que se convierte en fuerzas provocadoras del movimiento.

Crítica a la crítica de la experiencia

En 1957 el musicólogo soviético Lev Mazel' (discípulo de Asaf'ev), publicó en la revista *Sovetskaja Muzyka* un artículo *Sobre las concepciones teórico-musicales de Asaf'ev*. En esta obra, Mazel' afirma que tanto la concepción energética de Kurth, como la 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 empiriocriticism*. 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.» (Мазель, 1957:74)

Para Mazel' la visión músico-filosófica de Kurth es claramente idealista. En lo que respecta a la concepción de Asaf'ev, Mazel' afirma que aunque ésta experimentó una fuerte influencia del idealismo en los años veinte, que arrastra algunas posiciones del neokantiano Ernst Cassirer, y otras teorías del energetismo de Ostwald y su concepto “abstracto de energía”, en lo general no puede ser relacionada con ésta. De ahí el interés de Mazel' por remarcar las diferencias que observa entre la concepción dinámica de Asaf'ev, y la clara concepción 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, re-

sulta 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”)» (Мазель, 1957:75)

En la mayoría de los musicólogos marxistas que estudiaron la obra de Asaf'ev, se observa su intento de deslindarlo de la influencia de las teorías del energetismo de Ostwald, del intuicionismo de Henri Bergson, y del neokantismo de Cassierer. Por ejemplo, el musicólogo checo J. Jiránek hace una especial distinción entre la obra de Asaf'ev y la de Kurth, en su artículo de 1965 titulado: *Algunos problemas básicos de la musicología marxista a la luz de la teoría de la entonación de Asaf'ev*.

Jiránek afirma que tanto Kurth como Mersmann,³ partiendo del concepto metafísico y a-histórico de la música del musicólogo Hugo 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 Jiránek, — Asaf'ev aún no estaba lo suficientemente preparado para la argumentación “dialéctico-materialista” de su propia teoría de la entonación. No obstante, Jiránek afirma que...

«...ya entonces él [Asaf'ev] 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.» (Jiránek, 1965:60-61)

Jiránek concluye que la abstracción metafísica en su aspecto ideo-emocional de la entonación, fuera de su forma concreto-sonora, prácticamente nos lleva a la neblina del subjetivismo.

A pesar de los intentos por deslindar la teoría de la entonación de Asaf'ev del energetismo de Ostwald, su teoría de la música como pensamiento sonoro se basa evidentemente en ésta. Los desesperados intentos de los marxistas por deslindarlo, se debieron básicamente a la relación del energetismo con la polémica ideológica entre V. Lenin y su adversario político A. Bogdanov, a través de la crítica al empiriocriticismo de Ernst Mach en la obra teórica de Lenin titulada: *Materialismo y empiriocriticismo: notas críticas sobre una filosofía reaccionaria* (1908). En esta obra, Lenin caracteriza a la filosofía de Mach como una mera reiteración de la doctrina del filósofo inglés del siglo xviii G. Berkeley, con su idealismo subjetivo extremo que considera las cosas sólo como conjunto de sensaciones, el llamado solipsismo. Lenin escribe:

«...es necesario determinar el lugar del empiriocriticismo como una pequeña parte de los filósofos-especialistas, entre las restantes escuelas filosóficas

3 Jiránek cita la obra de Mersmann, H.: «Versuch einer Phenomenologie der Musik» *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1922-1923; y *Angewandte Musikästhetik*. 1926.

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» (Ленин, 1908/1948:338)

En esencia, lo que Lenin se limita a afirmar en *Materialismo y empiriocriticismo*, es que la materia es aquello que no depende de la conciencia, y la conciencia es el reflejo de ésta, argumentando que Mach y los *machavistas* negaban la existencia de la materia. Por su parte, lo que Mach negaba era el paralelismo entre la materia y la consciencia, a la división de un mismo proceso fenoménico, al afirmar que la materia es tan sólo un conjunto de sensaciones que la consciencia percibe.

«...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.»
(Mach, 1886/1925:20)

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.» (Mach, 1886/1925:24). Según Mach, la sensación es un hecho global que 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.» (Mach, 1886/1925:28).

Para Mach, los conceptos son provisionales, incompletos e imprecisos. Lo que llamamos 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, y lo que la conciencia no percibe es la “cosa en sí” kantiana, de la cual no sabemos nada además de su existencia. 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.

En términos de la teoría estética musical de Asaf'ev, que es lo que aquí nos ocupa, si la entonación es el pensamiento sonoro, es decir, la idea expresada en música en una unidad indivisible de sonido-consciencia, entonces la crítica de la experiencia en el empiriocriticismo de Mach y el energetismo de Ostwald, son la base sobre la cual Asaf'ev construye su teoría de la entonación, apoyada sobre la idea de la transformación de la energía que supera el paralelismo entre espíritu y materia, o entre pensamiento y sonido, y que a través de la entonación se constituye el pensamiento-sonoro.

Conclusiones

Al margen de las discusiones ideológicas y filosóficas sobre las ideas en las que se basaron las teorías energético-musicales de Ernst Kurth y Boris Asaf'ev, podemos hacer un recuento de las principales ideas que ambos musicólogos aportaron en la comprensión del fenómeno musical, visto como una más de las manifestación de la energía. Estas ideas, fundamentales para la comprensión del fenómeno musical, son herramientas conceptuales muy útiles tanto en la creación como en la interpretación musical, así como en la crítica y el análisis de la música.

A partir del conocimiento de que la energía se encuentra sin excepción en todos los fenómenos de la naturaleza, y los determina, podemos inferir que todo proceso de formación musical es representado y descrito por los cambios de energía que se experimentan. 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. 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 mismas necesidades psíquicas.

La teoría de la entonación de Asaf'ev 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 la combinación servil de arabescos sonoro-decorativos. Sólo la música concebida como experiencia única de lo físico y lo psíquico, monísticamente, como energía, supera este dualismo.

Bibliografía

Асафьев, Борис (Глебов, И.)

1923 «Ценность музыки» в: Глебов, И. изд. *De musica*. Сборник статей. Филармония, Петроград, 1923, стр. 5-34.

1930 *Музыкальная форма как процесс*. Муз сектор Госиздата Ленинград, 1930/ Книга первая и вторая (Интонация). Ленинград, Музгиз, 1963/ 2е изд. 1971 (deutsche Übersetzung, *Die musikalische Form als Prozeß*. Berlin, Verlag Neue Musik, 1976)

1931 «Криза західноєвропейського музикознавства» в: Музично науков записки, кн. 1. Харків Всеукраїнськ товариство революційних музик (ВУТОРМ), Дослідча секція. «Рух» Харків, 1931, стр. 86-110 (русский перевод «Кризис западноевропейского музыковедения» в: Ливанова, изд. *Из прошлого советской музыкальной культуры*. Москва, Советский Композитор 1975, стр. 226-266)

Bücken, E.: «Kurth als Musiktheoretiker» *Melos*, iv (1924–5), pp. 358–64.

García Gómez, Arturo. *Teoría de la Entonación. Sobre el Proceso de Formación de la Música en la Vida y Obra de Boris V. Asaf'ev (1884-1949)*. Tesis Doctorales, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música, Madrid, 2008, 1010 pp. <<http://digitool-uam.greendata.es/R.>>

Hsu, D.: «Ernst Kurth and His Concept of Music as Motion» *Journal of Music theory*, Vol. 10, № 1 (Spring, 1966) pp. 2-17.

Jiránek, J. «Некоторые основы проблемы марксистского музыковедения в свете теории интонации Асафьева» в: Ярустовский сост. *Интонация и музыкальный образ*. «Музыка» Москва, 1965, стр. 53-94.

Krebs, Wolfgang «Zwischen Schopenhauer und Freud. Ernst Kurths Musiktheorie als hermeneutisches Potential» *ZGMTH Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 3/2 (2006) Hildesheim u.a.: Olms S. 223–243.

Kurth, Ernst:

1912 *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*. Habilitationsschrift, U. Berne, 1912; Berne, 1913.

1917 *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*. Berne, 1917. 5te. 1956 (Перевод с немецкого Ewald, Z. Под редакцией Асафьева, Б. Основы Линераного Контрапункта. Мелодическая полифония Баха. Москва, Муз. Изд., 1931).

- 1920 *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan'*. Berne, 1920 (Русс. перевод с немецкого G. Walter. Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане“ Вагнера. Москва, «Музыка», 1975).
- 1931 *Musikpsychologie*, Berlin, 1931/Berne, 1947.
- Leibniz, G. W. *Leibnitii, Godofridi Guil. Epistolae ad diversos, Theologici, Iuridici, Medici, Philosophici, Mathematici, Historici et Philologici Argumenti*. Christian Kortholtus, Lipsiae, 1734.
- Ленин, В. И. *Материализм и Эмпириокритицизм* (1908). Москва, ОГИЗ, 1948.
- Mach, Ernst. *Analyse der Empfindungen*, 1886 (Engl. trans. *Analysis of Sensations*, Chicago and London, 1914/ Dover Edition, 1959; trad. cast. *Análisis de las sensaciones*. Daniel Jorro, Madrid, 1925).
- Мазель, Л. «О музыкально теоретической концепции Асафьева» *Советская Музыка* № 3, 1957, стр. 73-82 (теперь в: *О некоторых сторонах концепции Б. В. Асафьева*. Москва, Советский композитор, 1982).
- Ostwald, W.: *Vorlesungen über Naturphilosophie*. Leipzig, 1901 (Перевод с немецкого. Натур-Философия. Лекции читанные в Лейпцигском Университет. Москва, Ефимова, 1902).
- Rameau, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie réduite à ses principe naturels, avec des règles de composition & d'accompagnement; divisé en quatre livres*. Paris, 1722.
- Schopenhauer, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1818 (trad. cast. *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa, México, 2003).
- Zarlino, Gioseffo. *Istitutioni Harmoniche*. Venetia, 15