

RESUMEN

Hacia el final del siglo XIX e inicio del XX, el arte ruso se caracterizó por el misticismo y la utopía religioso-estética, basada en las ideas de escritores como Nikolaj Gogol, o Fedor Dostoevskij, así como en las concepciones filosóficas de Vladimir Solov'ev, Nikolaj Berdjajev, y Pavel Florenskij. Este contradictorio periodo de la cultura rusa, reflejado en la obra de compositores, pintores y poetas simbolistas, metafóricamente ha sido calificado como El siglo de plata [серебрянный век] de la cultura rusa.

En la teoría musical, El siglo de plata se reveló particularmente en la estética musical del pianista y compositor Konstantin R. Eiges, cuya obra presentamos en la segunda parte de este artículo. Su estética, que plantea la liberación y la ascesis espiritual a través del arte, surge de la filosofía rusa místico-religiosa, así como de la filosofía alemana de Arthur Schopenhauer.

Palabras clave: Historia, Estética, Simbolismo, Música.

ABSTRACT

Between the 19th and 20th centuries the Russian art was characterized for the mysticism and the religious-aesthetic utopia, under the ideas of writers like Nicolay Gogol, or Fodor Dostoevsky, the same as under the philosophy of Vladimir Solov'ev, Nicolay Berdyaev, and Pavel Florensky. This period of the Russian culture was named metaphorically like The Silver Century.

In the musical theory, The Silver Century was particularly revealed in the musical aesthetics of Konstantin R. Eiges, pianist and composer. His aesthetic, that proposes the spiritual liberation and ascesis by the art, emerge from the Russian mystic philosophy in combination with the German philosophy of Arthur Schopenhauer.

Key words: History, Aesthetics, Symbolism, Music.

LA MÚSICA, UNA VIVENCIA MÍSTICA

*Arturo García Gómez**
Doctor, Profesor e investigador de la
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

En el umbral del siglo XX Rusia descubría nuevas fronteras culturales, e imaginaba una nueva humanidad creativa. Filósofos y artistas proponían un nuevo arte basado en la intuición, y no en el racionalismo del progreso y el positivismo. Como alternativa a la “modernidad” europea, la filosofía rusa se planteaba una transformación de la vida bajo las leyes de la Verdad Divina, la Belleza, y el logro de la Armonía Eterna. En esto consistía el optimismo de una nueva cosmovisión del renacimiento cultural ruso, un renacimiento filosófico y estético-literario, basado en valores espirituales que confrontaban al materialismo de las amplias masas. Materialismo que condujo por cierto a una profunda crisis espiritual, y a la gran tragedia rusa de aquella época.

El filósofo Nikolaj Berdjajev consideraba que «...el problema fundamental del siglo XIX y el XX, es la relación de la creación (la cultura) hacia la vida (la existencia).»¹ Esta relación, específicamente en el arte, se revelaba en la fórmula “el arte por el arte”, y bajo esta misma receta, el empresario Sergej Djagilev afirmaba que: «La enorme fuerza del arte consiste precisamente en que ésta es immanente, autosuficiente, y lo más importante, -libre.»²

Esta separación entre lo estético y lo ético se transformó finalmente en un

* Correo electrónico: artuchik@yahoo.com. Artículo recibido el 8-4-2011 y aprobado por el Comité Editorial el 12-8-2011.

1 Бердяев Н. «Смысл творчества» в Н. А. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т 1. М., 1994, с. 298.

2 Дягилев С. «Сложные вопросы» Мир искусства, 1889, № 1, с. 151.

nuevo arte libre y “verdadero”, que el renacimiento ruso absolutizaba en lo bello, concibiendo a la Belleza como algo universal y cósmico; una especie de “fuerza transformadora” del mundo físico en espiritualidad pura (en algo divino). Esta idea fue primeramente expresada por el filósofo Vladimir Solov’ev, quien consideraba a la Belleza como uno de los principios esenciales de Dios, al igual que el Bien y la Verdad.³

De esta manera, la Belleza fue concebida como la estrella polar que dirigiría a la humanidad. El camino era la creación, y por eso no es de extrañar que entre la creación humana y el acto creador divino se estableciera una determinada relación, e incluso un parecido, al igual que en el Romanticismo. La creación artística se convertía así en una acción divina, en acto creativo, para finalmente transformarse el arte en una Teúrgia, en un poder mágico y purificador, en éxtasis, y en rito.

La contradictoria realidad rusa del final del siglo XIX provocó en la élite cultural y artística una sed de armonía, y la aspiración hacia el absoluto. Con la aparición del “arte teúrgico” inicia la revaloración de la creación artística, y el arte inicia su camino hacia Dios, siendo el proceso creativo mismo como una Revelación. Así, el artista se transforma en una especie de profeta, de mesías, destinado a transformar a la humanidad. En este afán por salvar a la humanidad del materialismo, el arte se fue acercando cada vez más a Dios, saliendo de sus propios límites. El arte pues se torna religioso, ya que solo la religión es capaz de transmitir a la creación artística aquella inspiración que la humanidad necesita.

...la creación teúrgica en el sentido antiguo de la palabra –afirma Berdjajev,– será ya una salida tras los límites del arte como esfera de la cultura, como uno de los valores culturales, y será un paso catastrófico hacia la creación de la vida misma.⁴

Una propuesta de salida tras los límites del arte musical hacia la creación de la vida misma, fueron los *Misterija* (proyecto inconcluso) del compositor Aleksandr Skrjabin. Pero este retorno del arte a sus orígenes se formó fundamentalmente en el ámbito del simbolismo poético ruso, basándose en las ideas utópicas de escritores como Nikolaj Gogol y Fedor Dostoevskij, así como en la filosofía de Vladimir Solov’ev y Friederich Nietzsche. En **El nacimiento de la tragedia**, Nietzsche intenta «...ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...»,⁵ separando así a la moral cristiana de la estética del idealismo, y de esta manera acercar el arte a la vida. Pero al retomar el drama musical griego en

3 Cfr. Соловьев, Вл. «Философские начала цельного знания» в Вл. Соловьев. Сочинения. В 2 т. Т. 1 М., 1988.

4 Бердяев Н. «Кризис искусства» в Н. А. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Т. 2. М., 1994, с. 413.

5 Nietzsche, F.: *Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus* (1872) (trad. cast. Andrés Sánchez Pascual. **El nacimiento de la tragedia**. Alianza Editorial, Madrid, 2004, p. 28)

la visión dionisiaca del mundo, Nietzsche abrió una puerta al misticismo, que al intentar salir de los límites del arte y la literatura, éste refunda en Rusia el “nuevo” arte teúrgico.

En el umbral del siglo XX el arte había sufrido grandes transformaciones, obteniendo así nuevas conquistas. El arte se liberó del tiempo y los estereotipos, y de toda clase de tradiciones y normativas. En este periodo se inicia la búsqueda de otros caminos de desarrollo, de nuevas formas y medios de expresión, así como el planteamiento de nuevas tareas. Estas tareas consistieron básicamente en la fusión de las artes (всеискусство) con pretensiones de universalidad. La búsqueda de esta síntesis se realizó en varias direcciones, pero principalmente en la creación de un lenguaje universal que absorbiera a otras formas del espíritu humano, como la ciencia, la religión y la filosofía. Esto llevó a la reformulación del papel del arte en el contexto de la cultura en general, es decir, salir de su papel artesanal y su específica, pretendiendo jugar otro papel distinto, como el de la filosofía, la ciencia, o la religión, considerando a la creación artística como una nueva categoría metafísica.

En opinión del pintor ruso Vasilij Kandinskij, «...el arte en su totalidad no es la creación sin sentido de la obra extendiéndose en el vacío, sino una fuerza dirigida; ésta está destinada a servir y perfeccionar el alma humana.»⁶ Esta fuerza dirigida del arte, que pretendía jugar un papel cultural distinto, se reflejó en la creación artística bajo un programa filosófico o literario, así como bajo concepciones científicas, o místico-religiosas como en el arte teúrgico.

Pero más allá de pretender jugar un papel social y cultural distinto, la música particularmente había tenido una prioridad indiscutible entre las artes, manifestada por muchos filósofos y artistas, debido a su lenguaje específico. El poeta ruso Andrej Belij hablaba sobre la musicalidad del mundo y del arte mismo. El simbolismo poético ruso concebía a la música místicamente, y creía que en ésta se revelaba la esencia del mundo. «La música nos descubre los secretos del movimiento, su esencia que dirige al mundo, - afirma Belij.»⁷ Es por eso que la música se consideraba un lenguaje universal, que une y abarca a todas las artes. Su influencia sobre las demás artes fue un rasgo característico de aquella época. De ahí el cuestionamiento de A. Belij, al preguntarse retóricamente si: « ¿No será que todas las formas de revelación de la belleza tratan más y más de ocupar el lugar de los armónicos del tono principal, es decir, de la música?»⁸

6 Кандинский, В. О духовном в искусстве. М., 1992, с. 102.

7 Белый, А. «Формы искусства» в А. Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994, с. 102.

8 *Ibid.*, p. 95.

La idea sobre la musicalidad del mundo y del arte, muy popular en el cambio de siglo, tuvo su origen en la filosofía de Arthur Schopenhauer. Pero si observamos detenidamente, esta idea de la musicalidad del mundo se origina ya en el siglo sexto antes de nuestra era, dentro del marco de la doctrina pitagórica que identificaba a las leyes y principios del cosmos con las proporciones de los sonidos en la música. No obstante, a diferencia de la filosofía Idealista del siglo XIX, el pitagorismo concebía esta musicalidad del mundo racionalmente, viendo el fundamento del cosmos en relaciones numéricas, y así mismo como se constituye el mundo, la música se constituye también de relaciones numéricas, de proporciones sonoras, como un fenómeno acústico.

Tanto la obra A. Skrjabin, como la de otros artistas y poetas simbolistas, se circunscribe al contradictorio periodo de la cultura rusa del final del siglo XIX e inicio del XX, metafóricamente llamado *El siglo de plata*. Caracterizada por el misticismo y la utopía religioso-estética, el arte de este periodo surge de las concepciones filosóficas de Vladimir Solov'ev (**La estética en forma de teúrgia libre**), de Nikolaj Berdjajev (**La sinceridad antropológica de la creación libre**), y de Pavel Florenskij (**La tentación estética**). En la teoría musical, El siglo de plata se reveló en la metafísica de la estética simbolista, particularmente en la obra del compositor y pianista Konstantin R. Eiges.

Konstantin Romanovič Eiges (1875-1950) estudió composición y piano en el conservatorio estatal de Moscú con Sergej I. Taneev, y M. M. Ippolitov-Ivanov. Fue discípulo del pianista Adol'f' A. Jaroševskij,⁹ cuyos principios pianísticos siguió y aplicó en su trabajo pedagógico en varias instituciones educativas de la Unión Soviética. Al término de sus estudios en el conservatorio de Moscú en 1905, K. Eiges inicia su carrera literaria con su libro: **Cuestiones fundamentales de la estética musical**.¹⁰ Entre 1906 y 1909, K. Eiges publicó una serie de artículos sobre filosofía de la música en la revista *El vellocino de oro*.¹¹ Posteriormente estos mismos artículos se publicaron en una compilación, bajo el título: **Artículos sobre la filosofía de**

9 Adol'f Adol'fovič Jaroševskij (1863-1910) — pianista y pedagogo ruso. Discípulo del pianista alemán Paul Pabst (1854-1897) en el conservatorio de Moscú, siendo profesor del mismo desde 1900. Sus principios pianístico-pedagógicos se basaron en la corriente fisiológica del pianismo alemán, iniciado por Ludwig Deppe y Rudolf Breithaupt. Esta corriente tuvo un fuerte impacto en Rusia al inicio del siglo XX. Fundó el instituto de música Jaroševskij en Moscú, en donde sus discípulos, entre ellos K. Eiges, impartieron clases de piano bajo su método. El instituto sobrevivió hasta 1927, con el final de la Nueva Política Económica (NEP) en la Unión Soviética. Cfr. Музыкальная Энциклопедия. Москва, 1973.

10 Эйгес, К. Основные вопросы музыкальной эстетики. М., 1905.

11 En total fueron cinco artículos: «Музыка и эстетика» [Música y estética]; «Основная антиномия музыкальной эстетики» [Antinomia fundamental de la estética musical]; «Музыка как одно из высших мистических переживаний» [La música como una de las vivencias místicas supremas]; «Красота в искусстве» [La belleza en el arte]; y, «Основные вопросы музыкальной эстетики» [Cuestiones fundamentales de la estética musical].

la música.¹²

A partir de 1910 K. Eiges colaboró en varias revistas de crítica musical, como *Pensamiento ruso* [Русская мысль]. Entre sus más representativos artículos, podemos mencionar el dedicado a *Richard Wagner y su reforma artística*,¹³ y otro más *A la memoria de S. I. Taneev y A. N. Skryabin*.¹⁴ Durante la primera década de la revolución, K. Eiges encabezó una comisión especial para las reformas a la educación musical, dirigida por el Comisario de Educación Anatolij V. Lunačarskij. Así mismo fue director de la Asociación de Filosofía en el Instituto Estatal de Ciencias de la Música (ГИМН).¹⁵

Su actividad pedagógica inicia en el instituto *Jaro_evskij* de Moscú, que dirigió de 1919 hasta su disolución en 1927. A partir de ese momento, que coincide con el inicio de la llamada “revolución cultural”, K. Eiges dejó de escribir por motivos ideológicos y políticos, refugiándose en cargos pedagógicos sin importancia. De 1939 a 1941 impartió clases de teoría musical en el Instituto Pedagógico de Moscú. En la Segunda Guerra Mundial fue evacuado al Conservatorio de Sverdlovsk (1941-43), y en la posguerra impartió clases de música en una academia militar de Moscú hasta su muerte en 1950.

“*La Música como una de las Vivencias Místicas Supremas*”,¹⁶ que presentamos a

12 Эйгес, К. Статьи по философии музыки. Товарищество типографии А. И. Мамонтова, Москва, 1912 г. En 1921 esta misma obra se publicó bajo el título: *Очерки по философии музыки* [Ensayos de filosofía de la música].

13 Эйгес, К. «Рихард Вагнер и его художественное реформаторство» Русская мысль, 1913.

14 Эйгес, К. «Памяти С. И. Танеева и А. Н. Скрябина» Русская мысль, 1915.

15 En la primavera de 1921, cuando se inicia la reorganización de la Comisión Académica de la Sección de Música (Музо) del Comisariato Popular de Educación (Наркомпрос) en Moscú, se planteó la necesidad de unificar a los teóricos de la ciencia musical rusa a gran escala, fundando así el Instituto Estatal de Ciencias de la Música (ГИМН). Entre los directivos de este nuevo centro académico, constituido de filósofos, pianistas, compositores, y musicólogos, se encontraba K. Eiges. La estructura académica del Instituto se agrupaba de acuerdo a la estructura misma de la musicología, en una serie de cuatro cuerpos científicos permanentes. Éstos eran los de Historia, Etnografía, Teoría musical, y el de Filosofía (dirigido por Eiges), de acuerdo a los cuatro aspectos fundamentales de la investigación científica. En febrero de 1923 el Instituto se adhiere a la Academia Rusa de Ciencias del Arte (РАХН) por solo nueve meses, hasta el 10 de noviembre de ese mismo año, en que el Instituto recobra su autonomía. Los cuerpos científicos de Historia y Filosofía de la música se integraron a la Academia, especializándose el Instituto en los aspectos científicos y métodos experimentales del estudio de la música. En su primer año de existencia, los investigadores del Instituto dieron a conocer sus investigaciones en coloquios y conferencias. Particularmente en la Asociación de Filosofía, su director K. Eiges dio lectura a una serie de conferencias: La estética contemporánea como ciencia del arte; Sobre la esencia de la música; Sobre la música programática; Sobre la música vocal; Sobre el modelo musical y los tipos y medios de comprensión del carácter de las relaciones entre el ideal musical y el ideal artístico en la obras de arte de tipo sintético, etc. En esta misma Asociación de Filosofía del Instituto de Ciencias de la Música participaron importantes filósofos con investigaciones estéticas sobre la música, como A. F. Losev, S. N. Beljaev, y E. K. Rozenov. Cfr. Иванов Борецкий, М. Пять лет научной работы государственного института музыкальной науки (ГИМН'а) 1921-1926. Музыкальный сектор государственного издательства. Москва, 1926.

16 Эйгес, К. «Музыка, как одно из высших мистических переживаний» Золотое руно, № 6, 1907 (ahora en: Эйгес, К. Статьи по философии музыки. Москва, 1912, с. 33-44.)

continuación, es el título del tercero de los cinco artículos que Konstantin Eiges publicó en la revista moscovita *El vellocino de oro*.¹⁷ La estética musical de K. Eiges está ligada tanto a la filosofía místico-religiosa rusa de Vladimir Solov'ev y Nikolaj Berdjajev, como a la filosofía alemana de Arthur Schopenhauer. Su estética plantea la liberación y la ascesis¹⁸ a través del arte. En sus escritos sobre la filosofía de la música, K. Eiges define a la música como una *voluntad hacia el sonido*, en la que los objetos del mundo circundante quedan fuera de la percepción musical, considerada esta misma como una vivencia mística.

17 La revista moscovita *El vellocino de oro* [Золотое руно] se funda en 1906, bajo la edición de Emilij Karlovič Medtner (1872-1936) — hermano mayor del compositor y pianista Nikolaj Medtner. Además de Medtner, que escribía bajo el pseudónimo de Wolfing, en la revista colaboraron varios filósofos y poetas asociados con el movimiento simbolista ruso. Entre ellos los poetas y escritores Aleksandr A. Blok, Andrej Belij, Constantine Balmont, Valerij J. Briusov, Vjačeslav Ivanov, y otros. Emilij Medtner invitó incluso a colaborar a Aleksandr Skrjabin, quien aceptó, aunque nunca publicó un solo artículo. El vellocino de oro era una publicación mensual por suscripción distribuida en Europa y los Estados Unidos, y al igual que la revista *Libra* [Весы], fue un importante foro para el simbolismo ruso en occidente. Cfr. Brown, Malcom. «Skriabin and Russian “Mystic” Symbolism» *19th-Century Music*, Vol. 3 N° 1 (Jul., 1979), pp. 46-47.

18 Ascesis: Término antiguo griego que designa ejercicio o entrenamiento de atletas, aplicado también a sus reglas de vida. Con los pitagóricos, cínicos y estoicos se aplicó a la vida moral, a la virtud, y a la limitación de sus deseos y a su renuncia. En la edad media ascesis significó mortificación de la carne y la purificación de las relaciones corpóreas.

LA MÚSICA COMO UNA DE LAS VIVENCIAS MÍSTICAS SUPREMAS¹

Konstantin Eiges

(1907)

Dedicado a Adol'f' Adol'fovič Jaroševskij

I

La palabra “mística” en la literatura contemporánea tiene en gran medida un significado peyorativo. Místico –como acostumbramos pensar– es aquella persona que, en primer lugar, no es lo suficientemente ilustrada en el sentido científico, y, en segundo lugar, aquella persona enferma de pensamientos, que generalmente no se toma en serio como a una persona ilustrada y sana.

No obstante, recientemente encontramos otra relación hacia las experiencias místicas. Vladimir Solov'ëv incluso considera ya a la mística seriamente, definiéndola de dos maneras: primero (la mística práctica) –como la relación real del espíritu humano con lugares y leyes causales secretas y libres del tiempo de las fuerzas de lo sobrenatural (el encantamiento, la magia, etc.), y segundo– como una filosofía mística que analiza la intromisión sobrenatural del espíritu no-humano en los fenómenos de la naturaleza, y en los acontecimientos históricos, o como un “conocimiento místico superior de las cosas divinas”, esto es, el entendimiento directo de la verdad y lo Divino.

Si por mística entendemos toda relación real del espíritu humano con la vida trascendental, supra-fenoménica, entonces además de la mística religiosa será necesario incluir a la incuestionable mística (mucho más evidente que la brujería o la magia) del *arte* y la inspiración del artista.

Pero además de estas vivencias místicas superiores (religiosas y artísticas), hasta las cuales el espíritu humano rara vez se eleva de su estado racional promedio, existe también otra indudable mística, la *mística inferior*, hasta la cual el espíritu humano en ocasiones cae, al desviarse de su estado mental normal. Esta mística inferior es la mística del *caos*, que se revela en la embriaguez, en el mal, o como sufrimiento del horror (el horror místico) etc.

De ahí que es necesario aclarar este místico enredo, ya que ésta puede aparecer como mística superior, o inferior. De la contraposición de las distintas vivencias

1 El *vellocino de oro*, 1907, junio.

místicas, se evidencia que la mística superior es la creadora; y la inferior, es la mística de la destrucción. Es decir, la mística puede ser tanto creativa como destructiva.

Toda experiencia mística es irracional. Ante esto, las formas superiores de la mística son inaccesibles al cálculo racional, ya que ésta es la *razón superior* (la sinceridad religiosa o la inspiración creadora). La experiencia mística inferior es el estado ante el cual la razón perdió el control sobre los principios básicos. Esta experiencia es la *razón inferior*.

La valoración “superior” e “inferior” por sí misma es irracional, ya que se produce al margen del raciocinio, sobre la base del sentido ético presente claramente en el espíritu humano, con su capacidad de valorar sus experiencias “superiores” o “inferiores”.

La posibilidad para uno y un mismo espíritu, tanto de experiencias rutinarias y normales de la vida, como de estados místicos superiores e inferiores, se encuentran por supuesto en su elección, ya que el mundo fenomenológico en el cual nosotros vivimos y actuamos comúnmente, no es la única posibilidad de vida, ya que antes de este mundo formado de acuerdo a las leyes existía otro, un mundo caótico a veces recordado vagamente por nosotros. Pero además de esta vida, es posible imaginarse otra, una vida superior hacia la cual a veces tendemos con el alma durante experiencias místicas superiores.

II

De la necesidad por conocer el mundo fenoménico, en el cual vive y actúa el hombre en un estado racional promedio, nació la *ciencia*, con el objetivo de transformar toda la diversidad de cosas y fenómenos con su entendimiento y sus deducciones (v. Rickert).ⁱⁱ Relacionándose de esta manera con las cosas y los fenómenos, la ciencia convierte a todo el mundo fenoménico en *objeto* del conocimiento, dejando por cierto al sujeto del conocimiento, el “yo” que conoce, desprovisto de toda vida fenoménica, e ignorándose científicamente.

La filosofía del conocimiento no ignora a este “yo” gnoseológico. En todo acto del conocimiento la filosofía lo constata como objeto del conocimiento, así como al “yo” conocedor, el sujeto del conocimiento.

Sin embargo, tal relación científica hacia el mundo fenoménico no es la única posible. Es posible, por ejemplo, relacionarse hacia las cosas y los fenómenos teniendo en mente otro objetivo, la vida supra-fenoménica. Como resultado de esta relación, que distingue los límites de la vida fenoménica y la trascendental, se obtuvo la filosofía crítica, que investigó las formas a priori del conocimiento

científico (fenoménico) estableciendo sus leyes y sus límites (Kant).

Pero es posible otra relación completamente distinta hacia el mundo fenoménico, que en general no es la cognoscitiva. El *arte* plástico representativo es un ejemplo de este otro tipo de relación hacia las cosas y fenómenos, y que precisamente es la *contemplación*. Pero en esta relación el “yo” contemplador, como anteriormente lo fue el conocedor, o el “yo” gnoseológico, se encuentra fuera de la realidad fenoménica. Aquí en la consciencia, además del objeto de la contemplación (las cosas y los fenómenos), es posible captar otro mundo supra-fenoménico (*la belleza*), ya que esta contemplación tiene un carácter de experiencia mística. Ante ésta, el mundo de las cosas y los fenómenos, y todo lo contemplado en la realidad fenoménica se convierten en un *sueño*.²[iii] No obstante el “yo” contemplador en la contemplación no se contempla a sí mismo, pero la filosofía de la contemplación sí constata aquí la presencia tanto del “yo” que contempla, como del contemplado “no-yo” (Schopenhauer).

Aquí es pertinente por el momento hacer la siguiente conclusión. Ya que la esencia tanto del *arte* (plástico representativo), como de la *ciencia*, son dos medios completamente distintos de relación hacia el mundo fenoménico –el objetivo de toda ciencia es la verdad, la transformación de toda la diversidad de cosas y fenómenos por medio del entendimiento y sus deducciones, y el objetivo del arte (plástico representativo) es el logro de la belleza, es decir, la vida supra-fenoménica a través de la contemplación de modelos de las cosas y los fenómenos,– entonces sería absurdo no percatarse de que la ciencia,³ cualquiera que esta fuera (de la naturaleza) no podría incluir al arte en el objeto de su estudio, y al revés, el arte, cualquiera que este fuera, tampoco podría tener como objeto de su contemplación artística a la ciencia.

Es por eso que en las obras de arte (por ejemplo, en el drama o la novela) no tendría sentido artístico el obligar a los personajes representados en éstas a realizar disputas científicas, así como en los trabajos científicos sería inconveniente tocar cuestiones artísticas en general, o el análisis de determinadas obras de arte en particular.

2 Véase sobre esto en “Muzyka i estetika”.

3 Aquí, como más adelante, por *ciencia* nos referimos únicamente a la *ciencia de la naturaleza*. Para aquellos que dividen la ciencia en naturales [exactas] e históricas (como Rickert), debe estar claro que aquí estamos hablando no sobre la historia de algún arte en particular, sino precisamente de aquellas ciencias que tratan de comprender la *naturaleza del arte en general* (es decir, comprender al arte como parte de la naturaleza), o *explicar* la obra de arte dada *científicamente*, su naturaleza mecánica, física o psicológica.

III

Hasta el momento hemos tenido en mente solo al arte plástico representativo. Pero es incluso un mayor pecado y osadía de la ciencia, cuando ésta se decide a investigar y explicar científicamente a la *música*, – un arte que absolutamente no tiene relación con las cosas y los fenómenos.

En mi artículo “Anatomía fundamental de la estética musical” se muestra que la existencia de la música no es física (como los cuerpos o los fenómenos), y al mismo tiempo no es simplemente un estado psicológico. La música es algo supra-empírico. Ésta reúne en sí al “sujeto y al objeto”, al “yo” y al “no-yo”, a la representación y a la *voluntad*. En el sentido ontológico, la música es la voluntad hacia el *sonido*. Esto parecería suficiente para considerar a la música fuera de cualquier intención de la explicación científica. Pero aquí aparece un nuevo momento que se manifiesta en contra de la interpretación científico-natural de la música, este es su *valor estético*.

Como todo arte, la música es la consecución de lo *bello*; pero al mismo tiempo, al igual que el arte plástico representativo logra esto a través de la *contemplación* de las cosas y los fenómenos, la música llega a la belleza y la grandeza sin la contemplación de la realidad, evadiendo así las cosas y los fenómenos, directamente a través de la voluntad (hacia el sonido).

Ignorando lo más esencial en la música –la belleza musical,– toda investigación científica (ya sea física como psicológica) no tiene ningún significado para la estética musical.⁴[iv]

Teniendo ahora claro la relación de las ciencias naturales hacia cualquier arte, ya sea al arte plástico representativo, o al arte completamente abstracto como la

4 No me detendré aquí en ejemplos aislados de la relación de las ciencias naturales hacia la música. Como por ejemplo los intentos de los científicos alemanes (Mach, Stumpf),*que sin importar lo que hayan explicado científicamente del “fenómeno” de la consonancia y la disonancia, este intento de antemano estaba destinado al fracaso. El principal error aquí consiste en que el concepto de consonancia no tiene nada que ver con el método de las ciencias naturales. Consonancia y disonancia no son fenómenos físicos ni psíquicos, sino una valoración estética (musical) del intervalo. Es por eso que estos mismos conceptos (consonancia y disonancia) no son en nada conceptos científicos. El célebre teórico y pedagogo de la música Hugo Riemann se convenció de lo insostenible de muchas explicaciones sobre los “fenómenos musicales”, ofrecidos por parte de matemáticos, físicos y fisiólogos (por ejemplo, los relacionados con el acorde menor, la consonancia y la disonancia, etc.). No obstante, él hace una excepción para la escuela psicológica, sin perder la fe en la utilidad del método científico en general para la música, la “ciencia musical”, y la “fundamentación científica de la teoría de la música” que le imponen respeto. Se puede decir con seguridad que este benévolo Riemann hacia la escuela psicológica es solo temporal. Tarde o temprano se convencerá de que la música puede permitir solo una relación, la estética, y que la teoría de la música, como disciplina normativa o pedagógica no puede sostenerse sobre las ciencias naturales (aún la psicológica), y debe fundamentarse únicamente en la experiencia artística, es decir, sobre la práctica de generaciones pasadas de músicos.

música, es necesario agregar la siguiente aclaración a lo ya antes dicho.

El campo de toda investigación y estudio de la ciencia es la naturaleza en el amplio sentido de esta palabra (es decir, como la naturaleza física o psíquica), o la realidad empírica. A toda la naturaleza en su totalidad, como producto divino, se puede contraponer el arte, como producto del genio humano.

Investigando y explicando por medio de los conceptos científicos y sus deducciones a la naturaleza, la ciencia tiene en mente solo el producto o resultado de la creación (no humana), y el proceso mismo de la creación, el acto de fundación del mundo se ignora, o se ve como algo muy lejano, elevado e inalcanzable para el entendimiento científico.^v Es por eso que se considera algo completamente normal ese tono de redacción calmado y casual del estudio científico de la naturaleza.

Totalmente distinto es el caso del arte. Por arte entendemos no solo el producto final, o el resultado de la creación, sino también el proceso mismo de la creación artística. La misma inspiración artística, a pesar de toda su modestia, es imposible ignorarla, y ya que estamos hablando sobre la esencia del arte, ésta es precisamente el fundamento y la fuente de todo arte. Todo esto es muy claro en la música, ya que aquí la obra, el resultado de la creación, ontológicamente coincide plenamente con el proceso de la creación. En cada obra musical compuesta vive aún en su plenitud la inspiración, y toda música es el ímpetu vivo hacia una vida superior, es la misma *voluntad hacia el sonido*. Por eso al hablar sobre el arte en general, sobre determinadas obras de arte en particular, y específicamente sobre las obras musicales, no solo sería absurdo e inútil hacerlo en el tono calmado y casual de la investigación de las *ciencias exactas*, como ya hemos señalado anteriormente, sino además muy mal visto. La relación científicista, sin pasión hacia el arte que ignora en esta lo más importante –la belleza y la inspiración,– y que además intenta rebajarla hasta el entendimiento promedio, es una actitud vulgar.

IV

Pero además de todo esto, del conocimiento científico que se ocupa de las cosas y los fenómenos de la naturaleza, existe otro conocimiento, el filosófico, que no solamente se ocupa de la vida supra-empírica, sino incluso distingue en ella su propio valor superior (la verdad) de otros valores próximos del arte o la moral.

La filosofía idealista, o toda ella, que surja como resultado del conocimiento del *mundo en su conjunto*, y que tenga en mente no solamente la realidad

empírica dada, sino toda vida supra-empírica, deberá fundamentarse en la experiencia previa de una diversidad de vivencias, –como las acostumbradas vivencias cotidianas y científico-ilustrativas, o las experiencias místicas superiores e inferiores. Así, si algún espíritu humano en el transcurso de un día experimentara los más diversos estados,– desde los más comunes relacionados con la existencia de determinadas cosas y fenómenos del mundo externo en un determinado tiempo y lugar, hasta los momentos místicos más elevados de la sinceridad religiosa o la inspiración artística, – al final de este día, tan rico en diferentes vivencias, podría resultar una experiencia filosófica, una suma, que en el sentido cognoscitivo abarcaría a todas las otras experiencias del día y a toda clase de vida, a la cual éstas pueden señalar.

No obstante, esta nueva vivencia *filosófica* (esta relación hacia toda vida experimentada) que abarca a todas las otras en el sentido cognoscitivo, en esencia no deberá ser para nada reconocida como una vivencia más amplia o superior que el resto, por ejemplo: las estéticas o religiosas que le antecedieron en el transcurso de este día.

Pero si se compara esta filosofía, como una de las experiencias superiores del espíritu, con alguna otra de las vivencias místicas superiores, por ejemplo, con la música, resulta que esta última no constituye un caso particular de las vivencias filosóficas.

Ciertamente la filosofía, que se relaciona *cognoscitivamente con el mundo en su totalidad*, abarca en su conocimiento tanto al arte en general como a la música en particular; pero por otra parte, la música como una de las artes, es un caso particular de la relación estética con el *mundo en su totalidad*. La filosofía aspira a comprender el mundo, es decir, tiende hacia la verdad, y la música (como otras artes) aspira a percibirlo estéticamente, es decir, lograr la belleza (a través del sonido). Siendo dos medios completamente distintos de relación hacia el mundo, la filosofía y la música no pueden tener una interacción.

Sin trasgredir su campo (el del conocimiento), la filosofía, –aunque puede establecer junto con el verdadero mundo otros valores fundamentándose en otras experiencias, por ejemplo la belleza,– no está en condiciones de comprender estos otros valores como no sea la filosofía misma.

Al contrario, el arte, al comprender estéticamente la belleza del mundo, no puede entenderlo, es decir, no puede conocer la verdad. Basándose en sus propias experiencias musicales, el filósofo puede entender la música en general como aspiración hacia la belleza a través de la voluntad hacia el sonido. No obstante, cada determinada obra musical es imposible, e innecesario, entenderla filosóficamente, pero sí es posible y necesario experimentarse y valorarse solo estéticamente (musicalmente).

Los filósofos que trataron de entender, o “descubrir” el “contenido” filosófico de alguna de las sinfonías o cuartetos de Beethoven, estaban en el camino equivocado, tanto en su escaso entendimiento de las fuerzas y objetivos de la música, como la poca visión de su destino en los compositores (R. Strauss y sus seguidores), tratando a como diera lugar de escribir música sobre “temas filosóficos”, y “expresar” por medio de la música alguna verdad suprema.

La filosofía de la música termina allá, en donde ésta establece para todo tipo de música en general su esencia supra-fenomenica, como la aspiración expresada en sonidos hacia la belleza supra-sensible, emanando de un “yo” que siente y quiere (el autor), pero que tiene y descubre su existencia supra-individual. El juicio pues sobre cualquier música dada puede ser solamente un juicio de gusto, basado exclusivamente en los dones musicales específicos y en la educación, pero independiente de cualquier conocimiento (incluso el filosófico).

En lo que respecta a las experiencias supra-individuales, así como a la relación entre la *educación* y la *creación* musicales, hablaremos en uno de los siguientes artículos.

NOTAS DEL TRADUCTOR

ⁱ Véase *supra*, n. 9 de la Introducción.

ⁱⁱ Rickert, Heinrich (1899). **Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft**. Tübingen.

ⁱⁱⁱ Aquí K. Eiges se refiere a su primer artículo publicado en el N° 5 de El vellocino de oro de 1906. Cfr. Эйгес, К. «Музыка и эстетика» Золотое руно, N° 5, 1906, с. 60-62.

^{iv} En la nota 4 a pie de página, K. Eiges se refiere a la obra de Carl Stumpf: «Konsonanz und Dissonanz» *Beiträge zur Akustik, und Musikwissenschaft*, i (1898), S. 1-108; así como a M. Meyer (y no a Mach), en su obra conjunta con C. Stumpf, titulada: «Massbestimmungen über die Reinheit consonanter Intervalle» *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*, no. 18 (1898), S. 321-404.

^v Es necesario señalar que no fue sino hasta 1922, que el matemático y físico ruso Aleksandr Friedman planteó la teoría de la expansión del universo, demostrada posteriormente por el astrónomo norteamericano Edwin Hubble, que dio origen la teoría del Big Bang. Antes de Friedman y Hubble, la ciencia consideraba al universo como algo estático y eterno. Cfr. Hawking, Stephen

(1992). **Historia del tiempo**. Barcelona: Planeta-Agostini, pp. 59-79.

BIBLIOGRAFÍA

Белый, А (1994). Символизм как миропонимание. Москва.

Бердяев Н (1994). Философия творчества, культуры, искусства. В 2 т. Москва.

Дягилев С (1889). “Сложные вопросы” Мир искусства, № 1-4.

Иванов Борецкий, М. (1926). Пять лет научной работы государственного института музыкальной науки (ГИМН’а) 1921-1926. Москва: Музыкальный сектор государственного издательства.

Кандинский, В. (1992). О духовном в искусстве. Москва.

(1973). Музыкальная Энциклопедия. Москва.

Соловьев, Вл. (1988). Сочинения. В 2 т. Москва.

Эйгес, К. (1912). Статьи по философии музыки. Товарищество типографии А. И. Мамонтова, Москва.

Эйгес, К. (1907). “Музыка, как одно изъ высшихъ мистическихъ переживаний” Золотое руно, № 6, июн, (ahora en: Эйгес, К. (1912) Статьи по философии музыки. Москва, с. 33-44.)

Brown, Malcom (1979). “Skriabin and Russian ‘Mystic’ Symbolism” *19th-Century Music*, Vol. 3 № 1, pp. 42-51.

Hawking, Stephen (1992). **Historia del tiempo**. Barcelona: Planeta-Agostini.

Nietzsche, F. (1872). **Die Geburt der Tragödie, Oder: Griechentum und Pessimismus** (trad., cast. Andrés Sánchez Pascual. (2004) **El nacimiento de la tragedia**. Madrid: Alianza Editorial)