

## RESUMEN

*La importancia que representa actualmente la vida y la obra de Boris Vladimirovič Asaf'ev, se revela en su obra sobre la teoría musical de la entonación. El término de la "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 Boris V. Asaf'ev, el término define a la esencia misma de la música.*

*Palabras claves: Historia, Semiótica, Estética, Musicología.*

## ABSTRACT

*The Boris Asaf'ev's theory of intonation. The significance of Asaf'ev's life and work get much relevance today, thanks to his musical theory of intonation. In the western culture, the term of "musical intonation" designates only the relations of frequencies between the sounds, in other words, be in tune. In the Russian culture, this term have a much wide meaning, and appoint to others aspects of the music. In the Asaf'ev's theory, the term defines the essence of the same music.*

*Key words: History, Semiotics, Aesthetics, Musicology.*



Boris Vladimirovič Asaf'ev

La teoría de la entonación de Boris V. Asaf'ev.  
Arturo García Gómez  
Pp. 32 a 51

## LA TEORÍA DE LA ENTONACIÓN DE BORIS V. ASAF'EV <sup>1</sup>

*Arturo García Gómez\**  
*Doctor, Profesor e investigador de la*  
*Escuela de Bellas Artes de la*  
*Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.*

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 Unión Soviética. Por el volumen y la importancia de sus investigaciones y sus artículos de crítica musical, su obra jugó un papel central en la cultura musical rusa, siendo en parte sus ideas, el fundamento de la musicología y de la estética musical soviética. Como pedagogo, Boris Asaf'ev formó a la primera generación de musicólogos soviéticos, considerándose el fundador de la primera escuela de musicología científica en Rusia.

Su obra crítico-musical es enorme. De 1914 a 1948 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*

---

<sup>1</sup> El presente artículo es una breve síntesis de mi tesis doctoral inédita, titulada: *Teoría de la Entonación. Sobre el Proceso de Formación de la Música en la Vida y Obra de Boris V. Asaf'ev (1884-1949)*. La tesis fue defendida el 15 de enero de 2008 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.

\* Correo electrónico: artuchik@yahoo.com. Artículo recibido el 16-6-2008 y aprobado por el Comité Editorial el 11-7-2008.

en *Llamas*, y *Las fuentes de Bachčisaraj*, que actualmente forman parte del repertorio de ballet en Rusia.

Sin haber sido miembro activo de la social democracia revolucionaria rusa, Boris V. Asaf'ev participó ávidamente 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, al igual que muchos otros intelectuales durante la revolución cultural (1928-32), Boris Asaf'ev fue el blanco de los constantes ataques periodísticos de las organizaciones proletarias en contra de la intelectualidad (*intelligencija*) rusa, que lo obligaron a renunciar a su cargo público en la sección musical del Comisariato Popular de Educación (*Narkompros*).

En la década de los años treinta, tras la revolución cultural, Boris Asaf'ev se retira de la vida pública y la crítica musical, para dedicarse exclusivamente a la composición. De aquí surgen sus mejores obras musicales. Sin embargo, su retiro se interrumpe en 1936 al verse obligado a participar en el célebre caso *Lady Macbeth*, orquestado en contra del compositor Dmitrij Šostakovič durante las primeras purgas estalinistas en el recién declarado socialismo en un sólo país.

Durante la Segunda Guerra Mundial, B. Asaf'ev reanuda su investigación teórica, escribiendo bajo las terribles condiciones de hambre y frío en el sitio de Leningrad, su obra teórica principal, titulada: Entonación (*Intonacija*). En febrero de 1943, tras haber soportado veinte meses de bloqueo militar nazi y en delicado estado de salud, Boris Asaf'ev fue evacuado a Moscú, en donde continuó con su trabajo científico hasta su muerte, acaecida el 27 de enero de 1949. Durante sus seis últimos años de vida, B. Asaf'ev fue asesor 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, Boris Asaf'ev recibió varios reconocimientos gubernamentales. En 1938 fue nombrado *Artista del Pueblo de Rusia*. En 1941 se le otorgó el grado de Doctor Honoris Causa en Ciencias de la Música por la Universidad de Leningrad. En 1943 fue nombrado miembro activo de la Academia de Ciencias de la URSS, y recibió el premio *Stalin* por su productiva obra musicológica. En 1944, y nuevamente en 1945, recibió la orden (medalla) de *Lenin*.

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 escritas de 1944 a 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 fluído de nuevas ideas expresadas en neologismos, o en términos característicos de la ciencia que desconciertan al lector no habituado. Boris 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.» (Asaf'ev, 1971: 214) 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 nuestra investigación sobre la teoría musical de la entonación, hemos realizado un análisis de las teorías musicales, estéticas, y gnoseológicas, que influyeron en el pensamiento de Boris Asaf'ev. Así mismo, incluimos en este análisis a las teorías opuestas a su sistema de pensamiento. A través de los once primeros capítulos de la tesis, y especialmente en los relacionados con la exposición detallada de su principal obra teórica, se muestra el complejo tejido que constituye su pensamiento musical y su aguda crítica. La tesis pretendió esclarecer, en la medida de lo posible, esta compleja interrelación de ideas para establecer finalmente la estructura de su pensamiento musical, que en términos *asafianos* sería como la cristalización de las ideas que lo condicionaron.

En el proceso de cristalización de este complejo de ideas, el mismo Boris Asaf'ev nos ofrece las pistas sobre sus 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. Asaf'ev escribe:

«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 [...], 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 Cassirer, 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).» (Glebov, 1923: 16-17)

Es evidente que en el 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.

La teoría de la entonación se inserta en la evolución del pensamiento filosófico y musical de occidente, como una de las partes en constante contraposición de sus dos formas básicas del pensamiento. La primera de estas formas surge de la filosofía presocrática de la naturaleza con el pitagorismo, íntimamente relacionada con los números. La segunda forma de pensamiento musical surge de la idea socrática del alma, en la doctrina del ethos de Damón.

La primera es la concepción de la música como naturaleza. Es la exterioridad, en cuanto ésta se opone a la conciencia. 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. La segunda forma de pensamiento se relaciona con el lenguaje. Es la concepción de la música como expresión subjetiva, unida íntimamente a la palabra, al ethos y a la personalidad. Es una estética de la expresión musical. La teoría de Boris Asaf'ev se inserta en esta corriente. En su obra, la música es entendida como lenguaje, como expresión de la conciencia. La música es la expresión directa del alma humana revelada 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 intérprete, transmite el sentido a la música. La entonación representa el contenido emocional e intencional de la música, que refleja la conciencia del sujeto y su relación hacia el fenómeno representado. La entonación representa, finalmente, la esencia del fenómeno musical como un hecho signico.

El pensamiento estético-musical de Boris Asaf'ev se construye a partir de la contraposición dialéctica de estas dos formas de pensamiento, entre la naturaleza y el espíritu; 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, hemos realizado en nuestra investigación la división de la contraposición de sus ideas en cuatro principios, que denominamos:

1. Contraposición por principio geográfico-cultural: Oriente vs. Occidente;
2. Contraposición por principio de concretización musical:  
El racionalismo esquemático vs. La ininterrupción de la conciencia musical;
3. Contraposición por principio filosófico: La razón vs. La intuición;
4. Contraposición por principio sensible: La visión vs. El oído.

De esta manera, en nuestra investigación analizamos 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.

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 realiza un agudo análisis del proceso de la creación musical, y de su desarrollo histórico en Rusia. Por ejemplo, en *Superación y tentaciones* (1917) Asaf'ev 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 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 de los compositores rusos. Sin embargo esta crítica no estuvo exenta de parcialidad, y en ciertos momentos llegó a reflejar su claro antagonismo con los herederos de la escuela de composición de Rimskij-Korsakov, evidentemente surgido por el conflicto entre Asaf'ev y sus discípulos. No obstante, 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 este nuevo tipo de análisis de la creación musical, que podríamos caracterizar como una especie de "psicoanálisis" sobre 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.

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 la concretización musical. Este principio, o forma de materializar la música, Boris Asaf'ev lo concibe en dos fundamentales principios, que contrapone y define respectivamente como: el racionalismo esquemático del sistema armónico tonal europeo; y, el principio ininterrumpido de la conciencia musical, que divide en dos periodos históricos. El primero corresponde al antiguo canto bizantino ruso llamado *znamennye raspev*; el segundo, al sinfonismo europeo del siglo xix.

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 su 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 canto medieval bizantino-ruso denominado *znamennyj raspev*, fue el principal canto litúrgico de la iglesia ortodoxa rusa. Estos cantos se encuentran en más de mil manuscritos que datan del siglo xi hasta el final del siglo xvii. Los manuscritos utilizan 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 sus inicios probablemente coincidió con el canto bizantino, traído con la cristianización de Rusia en el 988 de nuestra era.

El sinfonismo del siglo xix representa precisamente el resurgimiento del incesante e ininterrumpido torrente de la conciencia musical de este 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 revela 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 principalmente en la obra de P. Č ajkovskij, S. Rachmaninov, y A. Kastal'skij.

La tercera contraposición de nuestro análisis representa básicamente a las dos cosmovisiones sobre la ciencia y el arte. La razón y la intuición. 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 del siglo xix, 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. Cassirer.

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. Un siglo después, la corriente racionalista que domina en gran parte la cultura europea 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 acrítica en la ciencia, que lo llevó a combatir las concepciones idealistas y espiritualistas de la realidad, acusadas por éste de metafísicas.

El primer representante de la estética musical del positivismo fue Eduard Hanslick, con su obra, *Vom Musiklisch-Schönen* (1854). 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, y la música para Hanslick es una forma lógica del pensamiento.

A estas ideas, Boris Asaf'ev contrapone en su análisis del proceso de la creación musical la estética musical del romanticismo, basada principalmente sobre tres importantes aspectos del arte, que son: el momento de la creación; el desarrollo de las ideas; y la cristalización de estas ideas.

En primer lugar, el momento de la creación bajo la idea romántica del *genio*, que Asaf'ev analiza en el proceso creativo de W. A. Mozart. En segundo lugar, las ideas relacionadas con el desarrollo en la forma sonata, y sobre las analogías de los sistemas de las bellas artes del romanticismo entre la arquitectura y la música. Finalmente, las ideas filosóficas sobre la naturaleza del romanticismo germano, y del energetismo monista surgido del empiriocriticismo, que B. Asaf'ev desarrolla en su concepción de la música como un organismo vivo y como energía. Ambas teorías fueron denominadas: *Natur-philosophie*.

En la *Naturphilosophie* de los románticos (Schelling, Goethe) 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. Posteriormente, W. Ostwald (premio Nobel de química) escribió en 1901 su obra: *Vorlesungen über Naturphilosophie*. En esta obra, Ostwald expone su teoría del energetismo, que versa sobre el monismo de la energía, es decir, la reducción de toda sustancia a la energía. Según Ostwald, «cualquier



fenómeno de la naturaleza puede ser subordinado al concepto de energía».

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 sobre la teoría evolutiva de la música. En un breve resumen de diez puntos, presentamos 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. 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, de estados de ánimo y sentimientos unidos en la mente, que existe sólo así, como ésta es percibida y experimentada por otros en el proceso de la interpretación. La música es un pensamiento sonoro colectivo. Para el filósofo Henri Bergson, la intuición es el órgano propio de la filosofía. El 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. Esta corriente filosófica, a través de la obra de N. Losskij y de H. Bergson, jugó 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 le rodea. La espacialidad y el tiempo especializado, son el medio de la conciencia para dominar a la naturaleza.

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. Es el tiempo abstracto basado en la regularidad de los 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 de la naturaleza, el hombre pretende establecer un marco preexistente. Un finalismo que quiere atrapar el proceso vivo de la evolución. Es 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 el vino que se vierte en copas de formas diversas y preestablecidas. Sin embargo, no existe un molde predeterminado a la existencia humana, como no lo existe para la conciencia ni para la música. La realidad es un 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 sólo son posibles a través de las entonaciones del lenguaje humano y musical que no las sugieren.

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.

En *El valor de la música* (1923), B. Asaf'ev afirma 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 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.

De las teorías gnoseológicas de la ciencia contemporánea expuestas por E. Cassirer, relacionadas con el problema de la forma artística, se resumen fundamentalmente en dos puntos.

1. El reemplazo de la lógica de la sustancia por una lógica de las relaciones. La renuncia a lo absoluto de las cosas y la elección 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 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.

Finalmente, en nuestro análisis presentamos las teorías de 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 de 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, Alois Riegl, y Wilhelm Worringer, representantes de la estética alemana de la primera mitad del 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 de inicio del siglo xx, 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*.

Como conclusión al análisis sobre la teoría de la *Allgemeine Kunstwissenschaft*, hemos caracterizado 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 tienen 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 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.

## CONCLUSIONES

El análisis en cada una de estas cuatro contraposiciones nos ha permitido establecer las fuentes de Boris Asaf'ev para el desarrollo de su teoría, y así mismo, conducirnos a una definición general y a la caracterización de su teoría. La teoría de la entonación de Boris Asaf'ev es, ante todo, una cosmo-audición, es un escuchar el mundo, que se plantea el origen y la evolución de la música. Esta cosmovisión *asafiana* del arte musical la hemos clasificado muy brevemente en los siguientes ocho puntos:

1. La teoría de la entonación plantea el origen de la música, que se describe como un largo proceso prehistórico de distinción y separación de las entonaciones musicales de las del lenguaje. 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. Boris Asaf'ev afirma que la música como arte, comienza desde el momento en que las personas asimilaban, 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 anteriormente por el musicólogo alemán Carl Stumpf, en su obra, *Die Anfänge der Musik*. En ésta se hace un recuento de las teorías sobre el origen de la música, desde las obras de Rousseau y Herder, hasta las teorías de Darwin, Spencer, Wallaschek, y Bücher.
2. La teoría de la entonación es una concepción evolutiva del arte musical, que se

desarrolla mediante un proceso de selección y acumulación social de las entonaciones más útiles. Este proceso se concibe a través de la dialéctica hegeliana bajo sus tres momentos: la tesis, la antítesis, y su síntesis, sobre la 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 su crisis; 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, B. 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 descrito en el párrafo anterior. Al establecerse las primeras entonaciones, se 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 selección y aceptación de nuevas entonaciones; la reafirmación de las mismas; y por último, su sedimentación.

Para Boris Asaf'ev, el impulso o motor que organiza y dirige el movimiento musical surge y se genera en el proceso mismo de formación de las correlaciones sonoras, y señala a la distancia dinámica entre los sonidos como el principio que rige las fuerzas del proceso de formación que condiciona su movimiento, el llamado *Distanz-Prinzip*. Este principio fue expuesto por el sociólogo y economista alemán Max Weber, en su obra titulada: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. M. Weber rechaza los intervalos obtenidos racionalmente por las divisiones armónicas en el proceso evolutivo del arte musical, y considera a la formación de las escalas mediante la mera selección de distancias melódicas al interior de la cuarta, como el principio de formación de la interválica musical. El *Distanz-Prinzip* 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.
3. La teoría de la entonación es una semiótica musical, que describe y analiza bajo sus propios términos el lenguaje de la música en sus características funcionales y estructurales. La entonación musical se explica bajo el largo proceso de separación y distinción de la entonación del lenguaje oral, y 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, sumamente rica e indeterminada, 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 se designa a sí mismo como realidad intencional. La música es en sí el lenguaje de las entonaciones que son llevadas a un sistema interválico fijo. La entonación es pues, la esencia del proceso en la semiosis musical. Es el medio de transmisión de su significado y sentido.
  
  4. La teoría de la entonación es una concepción morfológica de la música, que determina las características estructurales que definen a la música como obra de arte. El proceso por el cual su forma artística se determina histórica y socialmente, es 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, se determina por la capacidad de percepción auditiva de la sociedad en un sistema jerárquico de relaciones entre las entonaciones, definiendo así 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 la selección social en la entonósfera, y no el diseño de un genio que profetiza de antemano las formas. La entonación es el núcleo a partir del cual se forma la música. Para que la entonación sea un arte, ésta debe de expresarse mediante una forma, que 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.

5. La teoría de la entonación es una concepción intuicionista de la música. La música es ante todo un arte temporal que se percibe por el oído, y su proceso de formación sólo es posible en el transcurso del torrente sonoro en movimiento. Su forma es la síntesis de ese movimiento. Es por eso que 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. 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 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.
  
6. La teoría de la entonación es una concepción epistemológica de la música. 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.
  
7. La teoría de la entonación es una concepción energética de la música. 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. 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.

8. La teoría de la entonación es una cosmovisión 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 solo 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 materia-energía, se supera este dualismo.

#### Literatura:

Asaf'ev, B.: **Muzykal'naja forma kak process. Kniga pervaja i vtoraja.** Leningrad «Muzyka» 1971.

Bergson, H.

\_: **Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia.** Salamanca, Ed. Sígueme, 1999.

\_: **La Evolución Creadora.** Madrid, Espasa-Calpe, 1973.

\_: **Las dos fuentes de la moral y de la religión.** México, Porrúa, 1997.

Bücher, C.: **Arbeit und Rhythmus.** Leipzig, Hertzl, 1896.

Cassirer, E.

- : **Substance and Function.** Dover Publications. N. Y. 1953.
- : «Einstein's Theory of Relativity» en: *Substance and Function.* Dover Publications. N. Y. 1953, pp. 351-456.
- : **Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento.** Buenos Aires, Emecé Editores, 1951.
- : **La filosofía de la Ilustración.** México, FCE, 1950.

Glebov, I. (Asaf'ev):

- : «Soblazny i preodolenja» en: Glebov, I., ed.: «Melos» Kinigi o Muzyki. Kiniga pervaja. S. Peterburg, 1917, pp. 3-27.
- : «Puti v buduščee» en: Glebov, I., ed.: «Melos» Kinigi o Muzyki. Kniga vtoraja. S-Peterburg, 1918, pp. 50-96.
- : «Cennost' muzyki» en: *De musica.* Sbornik statej. Filarmonija, Petrograd, 1923, pp. 5-34.

Hanslick, E.: **De la belleza en la música.** Madrid, Medina, 1912.

Hildebrand, A.: **The Problem of Form in Painting and Sculpture.** New York, E. Stechert, 1932.

Ostwald, W.: **Vorlesungen über Naturphilosophie.** Leipzig, 1901.

Riegl, A.

- : **Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación.** Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- : **El arte industrial tardorromano.** Madrid, Visor, 1992.

Stumpf, C.: **Die Anfänge der Musik.** Leipzig. 1911.

Weber, M.: «Los fundamentos racionales y sociológicos de la música» en: **Economía y Sociedad. Esbozo de sociología comprensiva.** México, FCE, 1969.

Worringer, W.: **Abstracción y naturaleza.** México, FCE, 2ª ed. 1975.