
APUNTES PARA UNA APROXIMACIÓN A LA FENOMENOLOGÍA DE LA MÚSICA DE ERNEST ANSERMET (II)

NOTES FOR AN APPROACH TO ERNEST ANSERMET'S PHENOMENOLOGY OF MUSIC

Juan José Olives•

QUODLIBET

IV. ANSERMET Y LA FENOMENOLOGÍA

IV.1. De Husserl a Sartre

La decisiva influencia de la fenomenología de Husserl no explica por sí sola la visión filosófica de Ansermet, ni siquiera en sus momentos más estrictamente husserlianos. Su necesidad de conocimiento, su ansia de saber, tenía un objeto definido: la música, y fue el origen eminentemente práctico de su manera de vivir ese objeto lo que definió su forma de interrogarse ante él. Sin duda, la fenomenología de Husserl fue absolutamente definitiva en ese interrogarse pero, por decirlo de alguna manera, Ansermet primero intuyó y luego quiso dar forma a lo intuido y, en cierto modo, no fue tanto lo que aprendió primero y aplicó después, como lo que encontró. En la encrucijada de este encuentro Ansermet recogió la casi totalidad de la filosofía de Husserl y, en particular, todo aquello referido a la noción de consciencia fenomenológica. La concepción husserliana de consciencia, surgida, en sus orígenes, de la filosofía de Brentano, sobre todo en lo que se refiere al concepto de intencionalidad y a la noción de consciencia –entendida esta última como un conjunto de relaciones intencionales– está constantemente en el trasfondo del pensamiento de Ansermet.

En el Prefacio a la edición de 1961 de *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Ansermet escribe:

Esta obra es el resultado de un largo estudio fenomenológico de la música reducida aquí a sus datos esenciales. La fenomenología, de la cual el genio de Husserl ha hecho una

* Director titular y artístico de la Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza, Catedrático de Dirección de Orquesta y Orquesta en el Conservatorio Superior de Música de Aragón. Licenciado y doctor en filosofía por la Universidad de Barcelona.

Recepción del artículo: 08-VI-2016. Aceptación de su publicación: 30-IX-2016.

nueva manera de pensar y de la cual las obras filosóficas de Sartre han esclarecido admirablemente los caminos...¹

Desde el inicio de la obra queda claro cuál es la fuente principal de Ansermet, tanto en la ruta de las investigaciones fenomenológicas como en el hecho mismo de la integración originaria del método fenomenológico en su pensamiento. Como puede leerse, no fue Husserl² sino Sartre. Husserl está presente, sin duda, pero Sartre es el filtro que, sin eliminar lo esencial, suaviza la textura. Pero por si aún hubiera dudas, Ansermet, más explícito, en una de sus entrevistas con Jean-Claude Piguet afirma:

... jamás encontré una verdadera elucidación del misterio de la música en ningún filósofo, ni siquiera en Schopenhauer, ni tampoco en ningún psicólogo, incluidos los psicólogos de la “forma”, de la *Gestalt*. Únicamente con la lectura de las obras filosóficas de Sartre sentí que la fenomenología de la cual Husserl había trazado los caminos era la única con la que podía alcanzar la elucidación total de los problemas musicales³.

De hecho, su “libro de cabecera”, en expresión de Jean-Jacques Langendorf⁴, fue *L'être et le néant*, una obra con la que Ansermet mantuvo un diálogo ininterrumpido afirmando, negando e, incluso, corrigiendo, en notas añadidas de su puño y letra en los márgenes de su ejemplar, lo que allí Sartre sostiene. Ansermet que conocía la naturaleza, aunque no las profundidades, del método husserliano, eligió como interlocutor cotidiano en los asuntos fenomenológicos a Sartre y lo hizo, sin duda, por la proximidad de su lenguaje filosófico.

En cierta manera, Sartre facilitó a Ansermet el acceso a la fenomenología de Husserl, poco menos que hermética en primeras lecturas para el músico si bien paulatinamente asimilada gracias,

¹ *Cet ouvrage est le résultat d'une longue étude phénoménologique de la musique réduite ici à ses données essentielles. La phénoménologie, dont le génie de Husserl a fait une nouvelle manière de penser et dont les ouvrages philosophiques de Sartre ont admirablement éclairé les voies...* Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 291.

² Ansermet hizo su primera lectura de *Ideen* de Husserl en alemán, aunque más tarde, a partir de 1950, la compartió con la traducción francesa de Paul Ricoeur. Prácticamente todo su conocimiento directo de Husserl proviene de *Ideen* y, por tanto, su punto de referencia ortodoxo con respecto a las categorías fenomenológicas y al uso estrictamente husserliano de las mismas se circunscribe a sus distintas lecturas de esta obra a lo largo de varios años. Se enfrentó también, no sin dificultad, al lenguaje austero y denso de las *Logische Untersuchungen* [Investigaciones Lógicas], estudió detenidamente la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty y, entre otros muchos textos, leyó con dedicación *Phénoménologie et matérialisme dialectique*, de Tranc-Duc-Thao y *Le Poétique* de Mikel Dufrenne.

³ ... je n'ai jamais trouvé une véritable élucidation du mystère de la musique chez aucun philosophe, pas même chez Schopenhauer, et chez aucun psychologue, pas même chez les psychologues de la “forme”, de la *Gestalt*. Ce n'est qu'à la lecture des ouvrages philosophiques de Sartre que j'ai senti que la phénoménologie dont Husserl avait tracé les voies était la seule chose pouvant aboutir à l'élucidation totale des problèmes musicaux. Ansermet, Ernest/ Piguet, Jean-Claude. *Entretiens sur la musique*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1983, p.105-106.

⁴ Langendorf, Jean-Jacques, *Eutherpe et Athena. Cinq études sur Ernest Ansermet*, Genève, Georg Éditeur, 1998.

entre otras cosas, a ese impagable interlocutor que fuera, para Ansermet, el filósofo Jean-Claude Piguet. Al final de una carta escrita a este último en 1962, Ansermet confiesa:

He dedicado estos días a releer las *Ideas* y me he sentido inmensamente reconfortado porque me he dado cuenta de que, siguiendo mi camino solitario, había seguido exactamente las sendas de Husserl mientras que, en realidad, estaba lejos de haber comprendido su libro (aunque había comprendido su manera de ver)⁵.

No es de extrañar que Ansermet, en ese camino solitario, acudiera a la transcripción sartreana de la fenomenología de Husserl. Una transcripción de la que tampoco hay por qué echar en saco roto la fecunda aportación que, sin duda, ofreció al pensamiento de Ansermet en lo que atañe, sobre todo, a la delimitación y comprensión de las principales herramientas de la fenomenología husserliana. Conceptos como los de “reducción” o “intencionalidad”, así como todo lo que en esencia se refiere a la constitución y funcionamiento de las estructuras de la consciencia, Ansermet los aprendió de Husserl pero los refrendó en Sartre.

La influencia de Sartre en el pensamiento de Ansermet no solo es, así, directa, sino envolvente, como adherida al cuerpo y al espíritu de su aproximación teórica a la música. De hecho, casi no hay apartado en *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* donde la personal huella de la filosofía de Sartre no haya, implícita o explícitamente, dejado su impronta.

Tal es la influencia de Sartre que ante uno de los asuntos esenciales de la filosofía de la música –la pregunta sobre el *tiempo*– Ansermet se orienta y, en cierto modo, reproduce (sobre el trasfondo del análisis husserliano del tiempo fenomenológico y del tiempo objetivo), el esquema tridimensional del tiempo en *L'être et le néant* (pasado–presente–futuro), esto es, la explicación de la estructura de la temporalidad derivada de la ontología temporal sartreana, expresada por Ansermet en la música en la relación de lo que denomina “tensiones de posición” melódicas. En íntima relación con el análisis de los procesos temporales, hace igualmente suyos los conceptos de la “dinámica” y de la “estática”, dos aspectos distintos, aunque coincidentes, de la temporalidad en cuanto estructura total organizadora de las estructuras primarias temporales.

Tal es efectivamente nuestra estructura de temporalidad existencial: nos lleva siempre, en el curso de un proyecto de existencia, hacia un futuro que tiende a avanzar en el mundo, y es por esto por lo que está hecha de tensiones existenciales entre una posición presente que se deja y una posición futura que será a la vez una posición de sí y una posición en el mundo y en el tiempo del mundo...⁶

⁵ *J'ai employé ces journées à relire les Idées, et j'y ai trouvé un immense réconfort car je me suis aperçus qu'en suivant mon chemin solitaire j'avais exactement suivi les voies de Husserl alors qu'en réalité j'étais loin d'avoir compris son livre (mais j'avais compris sa manière de voir).* Tappolet, Claude, *Correspondance Ansermet-Piguet (1948-1969)*, Genève, Georg Éditeur, 1998, p. 140.

⁶ *Telle est, effectivement notre structure de temporalité existentielle: elle nous porte toujours, au cours d'un projet d'existence, vers*

Curiosamente, al respecto no hay, en cambio, ni en sus *Ecrits sur la musique* ni en *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, ninguna mención explícita a las investigaciones de Husserl sobre el tiempo contenidas en *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (*Lecciones sobre la consciencia íntima del tiempo*). Pero hay referencias, eso sí, a los momentos de “retención” y “protención” derivados del estudio de *Ideen*, centrados en la explicación de las vivencias de consciencia como flujo del devenir en su invariabilidad eidética (consecuentemente recogidos por Sartre en su descripción fenomenológica del tiempo y en su ontología de la temporalidad).

Ansermet retoma, además, la versión sartreana de las distinciones propias del estudio del fenómeno del ser: el ser “para-sí” y el ser “en-sí”, o los conceptos, aparecidos ya en *La transcendance de l'Ego*, de consciencia “irrefleja” o de primer grado frente a la consciencia “refleja” (del acto “reflejante” o “reflejado” frente a sus negaciones), resultado de su intento de delimitación del carácter puramente intencional de la consciencia.

En la crítica al psicologismo –que es “incapaz de elucidar el fenómeno musical”⁷ y a su relativismo cognoscente –uno de los primeros caballos de batalla de la fenomenología–, así como en la determinación de la intencionalidad de las emociones, Ansermet se identifica en gran manera con el Sartre de *Esquisse d'une théorie des émotions*. Y, en fin, en la definición de las nociones de camino melódico e imagen musical, otro de los puntos nucleares del pensamiento de Ansermet, actúa como contrafuerte el estudio sartreano de la imagen y del acto imaginante en *L'imaginaire*⁸.

Pero no todo fueron coincidencias. Ansermet encontró un lugar para la crítica a Sartre en todo aquello relacionado con la ética y con la teología, manera última de expresar la trascendencia de la forma completa. Ansermet considera que Sartre, y también Heidegger, son “víctimas de la abstracción”,⁹ pues pretenden la inexistencia de la naturaleza humana. El ser estético según Ansermet reposa sobre el ser ético. Siendo la determinación ética de igual raíz que la estética, la primera se manifiesta exteriormente a través de la segunda. “‘Consciencia’ y ‘Dasein’ son dos definiciones abstractas, para uno (Sartre) del ser transfenoménico del hombre, para el otro (Heidegger) de la ‘realidad humana’”.¹⁰ Por esta preeminencia de la abstracción, a estos dos filósofos les está vedado responder a la pregunta sobre el fundamento ético de los hombres que no es, en opinión de Ansermet, sino “el siendo” de su relación

un futur visé à l'avance dans le monde et c'est pourquoi elle est faite de tensions existentielles entre une position présente que l'on quitte et une position future qui sera à la fois une position de soi et une position dans le monde et dans le temps du monde. Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique...*, *op. cit.*, p. 402.

⁷ *C'est pourquoi elle est incapable d'éclaircir le phénomène musical*, *ibid.*, p. 883.

⁸ Sartre, Jean Paul, *L'imaginaire*, [Paris], Gallimard, 1985.

⁹ *L'un et l'autre sont victimes de l'abstraction qui est le propre de la pensée...* Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique...*, *op. cit.*, p. 1013.

¹⁰ “‘Consciencia’ et ‘Dasein’ sont deux définitions abstraites, pour l'un (Sartre) de l'être transphénoménal de l'homme, pour l'autre (Heidegger) de la “réalité humaine”. *Id.*

primera en el mundo a través de los sentidos, traducida en la consciencia humana por la afectividad psíquica, aquella que dará cumplida justificación a sus actitudes estéticas.

La teología de Ansermet, esbozada e introducida como uno de los vértices de sus investigaciones fenomenológicas y que se entrelaza con la entidad trinitaria Tónica–Dominante–Tónica, expresión que nuestro autor vincula a su vez –y sorprendentemente– con la estructura *Pasado–Presente–Futuro* de origen sartreano, proviene, como dice J.-Claude Piguet, del liberalismo teológico propio del siglo XIX, amplia y fuertemente representado en Ginebra. Esta teología, que es para Ansermet una manera de plasmación y síntesis de sus experiencias religiosa y musical, comprendidas la una en la otra, tiene un contenido eminentemente humano basado en una relación interna del hombre con la representación de la divinidad. Todo un apartado titulado *La phénoménologie de Dieu*, puesto en realidad al servicio del discernimiento último del fenómeno musical, indica la importancia concedida a esta perspectiva y presupone, desde esta misma concepción, la discrepancia inevitable con Sartre. Siendo aquí imposible extendernos al respecto, digamos simplemente que la crítica “teológica” de Ansermet se dirige al núcleo del concepto sartreano de “totalidad destotalizada” enmarcado en los análisis sobre el tiempo de la consciencia llevados a cabo en *L’être et le néant*; es decir, a la relación primigenia entre la totalidad del en-sí como aparición global del mundo en un horizonte de existencia y la propia existencia de duración desparramada en la totalidad destotalizada de la temporalidad del hombre. Frente a este concepto, Ansermet responde:

...lo que Sartre no dice o deja en silencio es que esta primera experiencia del mundo es una experiencia contemplativa en la cual la consciencia no es en ningún caso una totalidad destotalizada, sino una existencia (de) *duración* fundada sobre la estructura *Ps–Pr–F*, y que la imagen del mundo que resulta es un nóema, a saber, una imagen que la consciencia se ha hecho para sí del mundo y que se ha dado para sí, de manera tal que ella le ha prestado sus propias estructuras; a grandes rasgos: [la consciencia] ha constituido la espacialidad del mundo con sus estructuras de temporalidad¹¹.

Las discrepancias con Sartre iniciaron el distanciamiento de una relación, fecunda sin duda para Ansermet, pero posiblemente indiferente para el filósofo, quien tal vez nunca comprendió del todo las intenciones filosófico–musicales del autor de *Les fondements de la musique*, ni la necesidad perentoria de una indagación tan radical sobre la música.

¹¹ ... ce que Sartre ne dit pas ou laisse sous silence est que cette expérience première du monde est une expérience contemplative en laquelle la conscience n’est nullement une totalité détotaillée mais une existente (de) durée fondée sur la structure *Ps–Pr–F*, et que l’image du monde qui en résulte est un noème, à savoir une image que la conscience s’est faite par soi du monde et qu’elle s’en donne pour soi, en sorte qu’elle lui a prêté ses propres structures; en gros: elle a constitué la spatialité du monde avec ses structures de temporalité. Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique...*, *op. cit.*, p. 434.

IV.2. Rasgos fenomenológicos del pensamiento de Ansermet

La reciprocidad y correspondencia de la *cogitatio* y el *cogitatum* dentro de la estructura fundamental de la consciencia es, como no podía ser de otra manera, la herramienta fenomenológica de mayor alcance en *Les fondements de la musique* y, por extensión, en el pensamiento de Ansermet desde aproximadamente 1940, es decir, todo el aparato teórico principal desplegado en torno al concepto clave de intencionalidad. La estructura de la correlación noético–noemática¹² jugará un papel decisivo en el giro epistemológico que operará Ansermet en torno a la teoría y pensamiento de la música.

Para Ansermet la música es una experiencia vivida en el momento mismo en que se constituye esencialmente como música. La experiencia de la música debe ser comprendida como vivencia única, imposible de disociarse o ser disociada mediante el análisis, pues perdería, en ese caso, su condición unitaria. Las teorías o tendencias basadas en las concepciones dualistas son desechadas de raíz en cuanto que sostienen, como hecho connatural al conocimiento, la separación del objeto de la experiencia y del sujeto que la vive. En su rechazo al dualismo –y en su asunción del monismo fenomenológico– anida el convencimiento de que es en la comprensión de la música –no de sus manifestaciones externas sino de su esencia (o de sus manifestaciones externas en tanto que esenciales)– y no en su conocimiento, donde se encuentra la resolución del misterio de la música; desvelamiento, o resolución, que solo puede darse en una aproximación no disyuntiva a los problemas que la música plantea como fenómeno creado en la consciencia del hombre. De aquí que el planteamiento fenomenológico de la corriente noético–noemática del acto intencional tuviese una acogida sin sobresaltos en el pensamiento de Ansermet. Es particularmente fructífero su tratamiento de estas nociones en el estudio de todo el proceso de apropiación musical que la consciencia realiza del sonido percibido “en el mundo”, o en el análisis de las estructuras noemáticas del ritmo melódico, o también en la correlación que estas estructuras establecen con la temporalización “existencial” de las cadencias fundamentales del pulso interno de la vivencia musical en cuanto datos noéticos.

La música, como experiencia vivida, es un *Erlebnis*, “que el hombre cumple sin reflejarla”¹³. Si la reflexión aparece, la experiencia ya no es vivida como experiencia *en* la música, sino como experiencia reflexionada en el mundo de los sonidos. La reflexión se dirige hacia su objeto y se establece sobre la experiencia ya vivida creando otro tipo de vivencia ajena al acto único e indivisible de la vivencia inmanente de la música. La reflexión se vuelca hacia la música en un intento de atraparla. Pero son los aspectos que denominaríamos formales, comprendiendo aquí las sucesiones melódicas, la simultaneidad y transcurso de los enlaces armónicos y las duraciones que el ritmo ordena, lo que la reflexión logra alcanzar. El acto musical permanece, en su esencia, inalcanzable. Lo que hace que la melodía, el ritmo o

¹² En la fenomenología derivada de Husserl, la *noésis* se corresponde con la *cogitatio*, en cuanto elemento propio del acto intencional, y el *noema* con el *cogitatum*, como naturaleza cualitativa del objeto intencional mismo.

¹³ ... *que l'homme accomplit sans la réfléchir*. Ansermet, Ernest, *Écrits sur la musique*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1971, p. 77.

la armonía sean calificadas como tal melodía, tal ritmo o tal armonía, todo aquello por lo que podemos detenernos a examinar o comparar las evoluciones rítmico–melódicas o armónicas, ese momento ya *ha sido* y escapa a la reflexión. Permanece *irreflejo*.

Por lo general se tiende a creer que la música es un objeto natural, un objeto, a fin de cuentas, una cosa situada fuera de nosotros y que nos llega a través de los sonidos. La música está en los sonidos, se dice, y la percibimos a partir de las ondas sonoras en una actitud, a lo más, activa en la escucha, pero distante en la comprensión del fenómeno que la origina. Para Ansermet el oyente cae, de este modo, en la ilusión de percibir la música, es decir, las estructuras melódicas, armónicas o rítmicas, si bien en realidad lo que percibe son los sonidos. El ritmo musical, por ejemplo, sus variaciones cadenciales, no figurarían como tales, “objetivamente”, en el escenario de las cosas naturales. Es el oyente el que vuelca allí, en los datos sonoros del mundo –o si se prefiere, encuentra–, la significación musical de estructuras rítmicas particulares. La experiencia de la música coincide entonces con la del autor que ha creado la obra, porque “el autor lee en los sonidos lo que aquellos que son sensibles a esta música leen también”, siendo de este modo que comprender una determinada obra sería “rehacer para sí el acontecimiento musical que el autor ha fijado en los sonidos”.¹⁴

El proceso por el cual pasamos de la percepción de los sonidos a la comprensión de la música es un acto de consciencia mediante el cual abandonamos la *actitud perceptiva* para pasar a la *actitud musical*. Este acto dota de *sentido*, en el ámbito de la experiencia, todo aquello que se recoge bajo la expresión “música”. Solo que este sentido no surge de una consciencia clara, ya que el acto por el que la música se apropia de los sonidos, ese acto que da sentido a nuestra vivencia transformándola en vivencia musical, no cae bajo la mirada de quien lo realiza por el simple hecho de que es su propia existencia. La influencia de la lectura fenomenológica de Sartre con respecto a la consciencia y a sus estructuras reflexivas es aquí evidente:

Todo, pues, es claro y lúcido en la consciencia: el objeto está ante ella con su opacidad característica: pero ella es pura y simplemente consciencia de ser consciencia de este objeto. Tal es la ley de su existencia. Hay que añadir que esta consciencia de consciencia [...] no es posicional, o sea que la consciencia no es para sí misma su objeto. Su objeto está, por naturaleza, fuera de ella; por eso es por lo que en el mismo acto lo pone y lo capta. Ella no se conoce a sí misma más que como interioridad absoluta. A semejante consciencia la llamaremos consciencia de primer grado o irrefleja¹⁵.

¹⁴ ... *c'est que l'auteur l'y a lue, et que tous ceux qui sont sensibles à cette musique la lisent aussi...* [...] ... *refaire pour soi l'événement musical que l'auteur a fixé dans les sons*. Ansermet, Ernest, *Écrits sur la musique, op., cit.*, p. 77.

¹⁵ *Tout est donc clair et lucide dans la conscience: l'objet est en face d'elle avec son opacité caractéristique, mais elle, elle est purement et simplement conscience d'être conscience de cet objet, c'est la loi de son existence. Il faut ajouter que cette conscience de conscience [...] n'est pas positionnelle, c'est à dire que la conscience n'est pas à elle même son objet. Son objet est hors d'elle par nature et c'est pour cela que d'un même acte elle le pose et le saisit. Elle même no se connaît que comme intériorité absolue. Nous appellerons une pareille conscience: conscience de premier degré ou irréfléchie*. Sartre, Jean-Paul, *La transcendance de l'Ego*, Paris, Vrin, 1965, p. 24.

La música, sus frases, su articulación, su desarrollo, posee una estructura cuyo *sentido* no se da *hacia fuera* de manera explícita. No hay una significación evidente que se haga expresa al margen del fenómeno portador de esa misma significación. Los músicos y los oyentes, si están *en* la música, participan de lo que la música “quiere decir” como tal música. Y si están en la música y participan de ella es porque esa significación no expresa, se da de alguna otra manera. El acto por el que la música cobra y manifiesta intrínsecamente su sentido propio es un acto de *existencia*, y ello es así porque lo que la música exterioriza u objetiva no ha podido ser *reflejado*.

Así cuando nos interrogamos acerca de la música, ella nos devuelve a su acto de existencia, y como un acto no puede comprenderse más que a partir de su sentido, es solamente a partir de su sentido que podemos comprender la música¹⁶.

La mirada reflexiva, aunque sea inmediata, sobre el objeto o sobre el transcurso de la propia vivencia, nos aleja de la experiencia original. Le confiere luz pero a costa de la pérdida de la experiencia primigenia. En este caso, una regresión al objeto a través de la reflexión retrospectiva no sería capaz ya de restituir la vivencia como tal. Para recuperar el *sentido* originario, para volver a encontrarlo es preciso vivirlo de nuevo, restituir su existencia, “*existirlo*” una vez más.

Esta es una de las más interesantes y fecundas aportaciones del pensamiento de Ansermet. Apunta a la restitución del sentido de la música como un algo que se interroga, en última instancia, sobre aquello que la música es como fenómeno de consciencia y como fenómeno único de experiencia, y nos dirige la atención hacia una de las propiedades consustanciales a la música: su carácter irrenunciablemente precedero.

Por tanto, la música es para Ansermet una actividad de consciencia. No es una cosa ni un dato que proceda directamente del mundo natural, sino un fenómeno de consciencia, entendida aquí la consciencia en tanto que constituyente. La adscripción y vocación fenomenológica de Ansermet queda ya claramente manifestada desde el prólogo a la edición de 1961 de *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*.

Esta obra es el resultado de un largo estudio fenomenológico de la música reducida aquí a sus datos esenciales. La fenomenología [...] consiste en principio en darse cuenta de los fenómenos por los fenómenos de consciencia que los han determinado como tales, que están en el origen de su determinación y que les han dado un nombre y un sentido. Ella debe pues pasar por un estudio, aun fenomenológico, de la consciencia humana, de sus funciones diversas y de sus estructuras. Así,

¹⁶ *Ainsi, lorsque nous interrogeons la musique, elle nous ramène à son acte d'existence, et comme un acte ne peut se comprendre qu'à partir de son sens, c'est à partir de son sens seulement que nous pouvons comprendre la musique.* Ansermet, Ernest, *Écrits sur la musique*, op. cit., p. 78.

una fenomenología de la música tiene por objeto los fenómenos de consciencia que se ponen en juego por la aparición de la música en los sonidos, y que nos explican dicha aparición¹⁷.

Ansermet sitúa su estudio en la esfera de la fenomenología trascendental pues, como vivencia, como *Erlebnis*, es una vivencia intencional que participa del *ego cogito cogitatum*, en la relación simultánea entre el acto intencional y el objeto intencional. La música no está “en el mundo”, se constituye en nuestra consciencia o mejor aún, en y a través de nuestros distintos modos de consciencia. Como un fenómeno que se da a la percepción, se articula a partir de una reflexión sobre las estructuras sonoras, manifestadas en el sonido como “realidad” sensible, que vienen a constituirse a su vez, y de hecho, como final y no como principio del proceso de aprehensión y de fundamentación fenomenológica de la música.

Puesto ante su inmensa pregunta sobre la verdad del ser de la música, Ansermet necesitó proveerse del aparato terminológico y conceptual de la fenomenología, cuyo método y principios se había resuelto adoptar. Ansermet mostró y explicó a su particular manera los mecanismos y procesos aplicados a la música y, a la vez, desvelados desde su práctica, de los principales supuestos de la fenomenología. Entre todos ellos cabe señalar el aparato conceptual principalmente referido a la comprensión de la consciencia constituyente en sus distintas instancias. Pero hemos de decir también que, dado lo intrincado del camino elegido y la relativa carencia de una formación filosófica académica, Ansermet necesitó explicarse y demostrarse a sí mismo, mientras escribía para los demás, aquellos mismos fundamentos que la fenomenología ponía a su alcance. Fue, estamos convencidos, un legítimo proceso de comprensión y cimentación de los presupuestos fenomenológicos, y fue también un intento, en gran manera conseguido, de ordenar lo que en un principio, más que intuición filosófica *stricto sensu*, era un mero, aunque fructífero, presentimiento.

En cuanto al manejo de los procesos de la “reducción”, Ansermet habla concretamente de la “reducción eidética” cuando, al referirse a la dialéctica de los temas en la forma de sonata, la incluye en el segundo acto de la actividad formal del trabajo temático. Se trata de la reaparición del tema, que no supone aquí, ni reclama, su elaboración analítica, ni tampoco, y sin ambages, su ornamentación. En el trabajo temático, posterior estadio de la actividad formal, el tema se presenta reducido a su esencialidad, despojado de toda contingencia. “Es pues lo que Husserl llamó ‘reducción eidética’, que pretende iluminar el potencial expresivo de los temas”¹⁸.

¹⁷ *Cet ouvrage est le résultat d'une longue étude phénoménologique de la musique réduite ici à ses données essentielles. La phénoménologie [...] consiste en principe à se rendre compte des phénomènes par les phénomènes de conscience qui les ont déterminés comme tels, qui sont à l'origine de leur détermination et qui leur ont donné un nom ou un sens. Elle doit donc passer par une étude, phénoménologique encore, de la conscience humaine, de ses fonctions diverses et de ses structures. Ainsi, une phénoménologie de la musique a pour objet les phénomènes de conscience qui sont mis en jeu par l'apparition de la musique dans les sons, et qui nous en expliquent l'apparition.* Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique...*, *op. cit.*, p. 291.

¹⁸ *Il est donc ce que Husserl eût appelé une “réduction eidétique”, tendant à mettre en lumière le potentiel expressif des thèmes.*

En un sentido más amplio, Ansermet dirige la reducción fenomenológica al sonido como tal y, desde otra perspectiva de aproximación, al problema de la aparición para la consciencia del sonido en el mundo. En la continuidad discursiva de *Les fondements de la musique*, es a partir de este primer dato afectado por la reducción fenomenológica como Ansermet hace derivar el entramado central del texto, desde lo que implica este dato ya reducido para la consciencia auditiva hasta lo que significa la música para la consciencia humana, es decir, aquello que hace de la acción constituyente de la consciencia un suceso portador de significaciones humanas provisto de sentido. En este punto nos permitimos incluir una cita algo extensa que explica sintéticamente y muy a las claras la comprensión que tenía Ansermet del proceso de reducción y su aplicación a la música.

Dicho de otra manera, es preciso volver a la génesis del fenómeno en la actividad de consciencia que lo ha percibido y cualificado. A este efecto, hay que “olvidar” (o como dice Husserl: “poner entre paréntesis”) todo lo que sabemos ya del fenómeno. Su reconstitución en la actividad de consciencia nos hará entonces comprender la razón de estas cualificaciones y lo que condiciona su aparición en el horizonte de la consciencia humana. Este proceso es lo que se llama la “reducción” fenomenológica. [...]. Solo que esta “reducción” fenomenológica puede operar en diversos niveles de la aparición de las cosas. Si se parte de nada, sería necesario explicarse la aparición del Tiempo y del Espacio, la aparición del mundo. En el caso de la música, se podría suponer los sonidos ya percibidos y preguntarse por el fenómeno de consciencia por el que la música aparece en los sonidos. Pero esto sería partir de un dato de consciencia ya adquirido y de un plan de consciencia reflexivo, y hay que constatar que la mayor parte de los fenomenólogos han partido de un plan reflexivo; han hecho más bien psicología fenomenológica que fenomenología genética. Para ir hasta el extremo de la investigación fenomenológica, he pues planteado primero el problema de la aparición del sonido en el mundo. Pero he supuesto que conocíamos el fenómeno sonoro gracias a la ciencia física: mi “reducción” no ha ido más lejos. No me he preguntado menos lo que implicaba este primer dato, a saber, lo que era para la consciencia “la energía” (ya que la ciencia considera el sonido como un fenómeno resultante de una energía vibratoria), y lo que era el sonido, y de qué tipos de “sonidos” iba a surgir la música; luego, de qué manera el oído percibía los sonidos y, en particular, los sonidos apropiados para la música; cómo la consciencia devenía consciencia de los sonidos percibidos por el oído y qué otros fenómenos de consciencia se incorporaban sobre la actividad perceptiva para cualificar, como música, aquello que hacía aparecer las estructuras tonales, cuya génesis yo había estudiado. Así encontré lo que era la música para la consciencia humana, lo que hacía de ella, para el oyente, un suceso portador de resignificaciones humanas y cargado de sentido, y lo que condicionaba su aparición. Hecho esto, me pude volver hacia los ejemplos concretos de música para determinar exactamente en qué suceso vivido ella [la música] iniciaba a cualquier oyente. La música se volvió un lenguaje claro¹⁹.

Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique...*, *op. cit.*, p. 589.

¹⁹ *Autrement dit, il faut en revenir à la genèse du phénomène dans l'activité de conscience qui l'a perçu et qualifié. A cet effet, il faut “oublier” (ou, comme dit Husserl: “mettre entre parenthèses”) tout ce que nous savons déjà du phénomène. Sa reconstitution dans l'activité de conscience nous fera alors comprendre la raison de ces qualifications et de ce qui conditionne son apparition dans l'horizon de la*

No obstante, a pesar de la reivindicación generalizada y constante de la fenomenología como filosofía de elucidación de los problemas musicales, lo que parece claro –y sin menoscabo de los logros alcanzados por Ansermet– es que no todos los asuntos tratados en su libro se vieron afectados por el enfoque riguroso de la “reducción” husserliana, como es el caso, por ejemplo, de sus reflexiones sobre las edades de la humanidad. (Con la “teoría de los logaritmos aplicada a la música”, Ansermet creyó, en opinión de Piguet, aplicar la reducción pero erró en el procedimiento, lo que ocasionó una disfunción entre lo que quiso explicar y lo que en realidad dijo). Esto, por sí solo, y desde el punto de vista fenomenológico, hace de su trabajo una tarea incompleta lo cual no invalida, pensamos, ni sus hallazgos parciales en este terreno, ni la riqueza e incidencia de sus profundas observaciones sobre el significado y función del arte de la música.

V. ANSERMET Y LA FENOMENOLOGÍA DEL TIEMPO DE LA MÚSICA

Es muy difícil imaginar cualquier argumentación de los últimos cien años no ya fenomenológica sino más ampliamente filosófica sobre el tiempo que no haya tenido que pasar necesariamente por la lectura cuidadosa de las *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* de Husserl. Igual de difícil, si no más, es suponer que la música no haya sido tomada como objeto y ejemplo en cualquier reflexión sobre el tiempo y la temporalidad, tal como el propio Husserl se ocupa en demostrar en las mencionadas *Lecciones (Vorlesungen)* y, desde otra perspectiva, el Bergson metafísico en sus exploraciones sobre la memoria y la duración. Y, en fin, cercano a lo imposible se hace pensar que cualquier consideración acerca de la esencia de lo musical no despierte la necesidad de cuestionarse sobre aquello que, de tiempo, no solo pudiera estar hecha la música, sino *ser* la música misma.

conscience humaine. Ce processus est ce qu'on appelle la "réduction" phénoménologique. [...] Seulement cette "réduction" phénoménologique peut s'opérer à divers niveaux de l'apparition des choses. Si l'on parlait de rien, il faudrait d'abord s'expliquer l'apparition du Temps et de l'Espace, l'apparition du monde. Dans le cas de la musique, on pourrait supposer les sons déjà perçus et se demander par quel phénomène de conscience la musique apparaît dans les sons. Mais ce serait partir déjà d'une donnée de conscience déjà acquise et d'un plan de conscience réflexif, et il faut constater que la plupart des phénoménologues jusqu'ici son partis d'un plan réflexif; ils ont fait de la psychologie phénoménologique plutôt que de la phénoménologie génétique. Pour aller jusqu'au bout de la recherche phénoménologique, j'ai donc posé d'abord le problème de l'apparition du son dans le monde. Mais j'ai supposé que le phénomène sonore nous était connu grâce à la science physique: ma "réduction" n'est pas allée plus loin. Je ne m'en suis pas moins demandé ce qu'impliquait cette donnée première, à savoir ce qu'était pour la conscience "l'énergie" (puisque la science considère le son comme un phénomène résultant d'une énergie vibratoire), et ce qu'était le son, de quelle sorte de "sons" allait surgir la musique; puis de quelle manière l'oreille percevait les sons et en particulier les sons appropriés à la musique, comment la conscience devenait conscience de sons perçus par l'oreille, quels autres phénomènes de conscience se greffaient sur l'activité perceptive pour qualifier de musique ce que faisaient apparaître les structures tonales dont j'avais étudié la genèse. J'ai ainsi trouvé ce qu'était la musique pour la conscience humaine, ce qui fait d'elle, pour l'auditeur, un événement porteur de significations humaines et chargé de sens, et ce qui en conditionne l'apparition. Ceci fait, je pouvais me retourner vers les exemples concrets de musique pour déterminer exactement à quel événement vécu elle initiait n'importe quel auditeur. La musique est devenue un langage clair. Ansermet, Ernest/ Piguet, Jean-Claude, *Entretiens sur la musique*, op. cit., pp. 153-155.

Bien sea como motivo o causa de la indagación filosófica sobre el tiempo, bien como camino inevitable que ha de ser necesariamente transitado al cuestionarse sobre el modo de ser y el comportamiento de las estructuras musicales o sobre la pura experiencia de lo musical, tiempo y música, música y temporalidad, o cualesquiera otras fórmulas enunciativas de esta particular relación, conforman la base de un binomio teórico apenas indisoluble que solo distingue la prioridad otorgada a cada uno de sus términos por la raíz de sus distintas aproximaciones: desde la filosofía, que utiliza a la música como eminente “objeto temporal” para discernir la naturaleza del tiempo, y desde la música, que al interrogarse sobre el sentido de las formas y estructuras musicales va al encuentro de la pregunta sobre el *tempo* de la música y, en ocasiones, como consecuencia de una mayor exigencia reflexiva, de la temporalidad de la consciencia musical.

La música, sobre todo como experiencia de la práctica y de la acción musical, requiere de la filosofía para intentar zafarse de su, a veces, pertinaz ensimismamiento técnico y terminológico, y para distanciarse de creencias y actitudes incuestionables e inamovibles a las que, llegado el caso, habrá que zarandear en el tamiz de las preguntas sobre lo que constituye su fundamento esencial. Entre esas preguntas el asunto del tiempo y de la temporalidad ejerce de eje central y condicionante, y adquiere, en especial y en concreto, una singular relevancia con respecto y frente a cualquier otro aspecto de la fisonomía de lo musical que, no en vano, tendrá que verse afectado por la naturaleza eminentemente temporal de la música en cuanto decurso. Tal vez la propia música, en las aproximaciones y definiciones a las que a veces la ha confinado, con cierta urgencia, ese necesario encuentro con la filosofía, haya sido tenida por un objeto acabado y estático, presentada ante el pensamiento en cuanto resultado y no en su origen dinámico, *in statu nascendi*. Indudablemente, la fenomenología ofrece a la música, antes que ningún otro corpus teórico, un entorno y vías de pensamiento que resultan singularmente acordes con el sentido de la naturaleza inefable de lo musical.

Nos toca exponer ahora la particular y fecunda visión fenomenológica de Ansermet sobre el tiempo de la música, absolutamente entrelazada con la noción de la temporalidad sartreana contenida en *L'être et le néant*, única relación filosófico-musical que, sobre el asunto del tiempo, trataremos algo más exhaustivamente en estas líneas.

V.1. Sartre y la estructura de la temporalidad

La dialéctica *chemin/cheminement*, expresión del desdoblamiento de la consciencia entre lo puramente percibido y lo existido, evidencia el posicionamiento de la consciencia en las tensiones de relación musicales y su explicación a través del fenómeno de la cadencia. Esta ilustra y concreta en Ansermet el tiempo de la música en la duración y, en este sentido, afecta plenamente la temporalidad. Hemos de explicar, en lo que sigue, la procedencia filosófica de la dicotomía *chemin/cheminement* que no viene a ser otra que Sartre y su estudio de la temporalidad en *L'être et le néant*.

En la recreación de la fenomenología que Ansermet practica respecto al asunto del tiempo, la influencia de Husserl está velada por la propia interpretación de Sartre. Como es sabido, Sartre se escinde en parte de la concepción husserliana de la consciencia al forjar, en *La trascendencia de l'Ego*, la noción de consciencia prerreflexiva. Para Sartre, Husserl ha limitado el alcance de la reducción al practicar la *epoché* en la relación inmediata con el mundo y dejar subsistir al Yo puro, como residuo, en el proceso de la reducción. A la consciencia constituyente de Husserl, Sartre opone una consciencia espontáneamente descubridora, arrojada inmediatamente en medio del mundo. La consciencia prerreflexiva cumple ese cometido. Siendo consciencia de mundo es consciencia de sí irrefleja ya que, no viéndose a sí misma al estar volcada en el mundo, se supone. En *L'être et le néant*, Sartre volverá a formular el sentido de la consciencia prerreflexiva y dirá que la consciencia que se dirige a un objeto, que *lo sitúa*, es consciencia *tética*, y que la consciencia *no tética de sí o consciencia (de) sí* es, en un cierto sentido reverso, un modo de consciencia que no apunta frontalmente hacia un objeto ya que es ella misma ese objeto.

Si Sartre es más filosóficamente fenomenólogo que fenomenológicamente husserliano, Ansermet, como filósofo de la música, será fenomenológicamente más sartreano que deudor, en sentido estricto, de Husserl. Sin embargo, la latencia husserliana del Sartre fenomenólogo se trasladará a Ansermet quien, por su cuenta, recurrirá a su vez a la lectura de las *Ideen* de Husserl con tal de afianzar en la ortodoxia fenomenológica los conocimientos adquiridos en su incursión en *L'être et le néant*. A decir verdad, no vemos cómo podría Ansermet haber entresacado de las argumentaciones de Husserl sobre el tiempo un modelo en el que refrendar sus intuiciones acerca de ese elemento, el tiempo, paradigma inevitable y absolutamente omnipresente en cualquier acercamiento a la música. Se trataba de encontrar intuitivamente la significación del tiempo como condición de la música y no solo de emplear la música, y más en concreto la sucesión de sonidos (porque, en realidad, de música no habla Husserl), como campo de pruebas en la indagación fenomenológica de la consciencia interna de tiempo. Hemos de partir de una premisa fundamental: la idea del tiempo de la música en Ansermet está ligada a la crítica de determinadas concepciones que afectan a la práctica y a la teoría de la música. Esta crítica arranca en el cuestionamiento de ciertas teorías estéticas y en la constatación de la relativa falta de una reflexión profunda sobre el significado de las estructuras musicales.

Sabemos que para Ansermet no hay comprensión posible fuera de la tonalidad. Cualquier referencia al tiempo propio e interno de la música al margen de las estructuras tonales es un empeño poco menos que inútil. Es preciso pre-sentir en la experiencia musical la relación Tónica–Dominante–Tónica, primera estructura del sentido de duración y fundamento de la forma musical, para que se establezca espontáneamente un tempo. Eso sí, podemos hablar, en exterioridad, de la sucesión de grupos sonoros verticales y horizontales con estructura y orden, pero no hay nada en ellos que garantice la comprensión total del fenómeno musical, ni nada sobre lo que pueda descansar el acto por el que, trascendiendo el sonido, se desvele la música y, por lo tanto, el tiempo propio de la música. Tonalidad, forma y tiempo concretan la música, y no puede darse uno de estos tres aspectos sin el concurso de los otros dos.

Sería necesario que quedara claro de una vez por todas que la música no procede de nuestra afectividad a los *sonidos* o a las *estructuras de sonidos*, como creen Boris de Schloezer²⁰ o M. Hans Keller²¹ [...] sino de nuestra afectividad a las estructuras tonales en un acto imaginante que les da significaciones psíquicas...²²

También la interpretación de la música debería incorporar, en una hermenéutica de la práctica, el sentimiento de un tempo adecuado, es decir, inherente a la música, que habría de surgir internamente de la comprensión de las estructuras musicales, siempre que estas estructuras sean en sí comprensibles. Cuando esto no ocurre, las únicas referencias para la realización de la música vienen dadas externamente, ya sea bajo la forma de meros efectos sonoros, ya sea por una lectura errónea o sesgada del significado de ciertos signos indicadores de medidas cuantificables, como las metronómicas.

La indicación metronómica no es segura, primero porque depende del “momento” de la obra en el que ha sido fijada –porque la cadencia viva no es constante y varía ligeramente en el curso del encaminarse [de la composición]– y sobre todo porque hay incompatibilidad absoluta entre el tempo externo y el tiempo interno, entre el tiempo mecánico y el tiempo vivo, entre una temporalidad orgánica que se mide por cadencias y una temporalidad mecánica que se mide en “tiempo”²³.

Bajo estas circunstancias, la interpretación de la música, tanto la tonal como la voluntariamente no tonal, cae, según Ansermet, en un evidente determinismo que, si bien puede ser en la música contemporánea consustancial a su propio *modo de ser* (por efecto de la externalización de su expresión),

²⁰ Boris de Schloezer (1881-1969), musicólogo y traductor francés de origen ruso conocido por sus estudios sobre Stravinsky, Scriabine y Bach y, sobre todo, por el libro *Problèmes de la musique moderne*, escrito en colaboración con Marina Scriabine, hija de Alexander Scriabine. En general, el pensamiento de Schloezer gira en torno a la capacidad comunicativa de la música y las estructuras que le dan sentido. Muy alejado de las teorías de Gisèle Brelet y más próximo a las de Lévi-Strauss, Schloezer considera que la música ha de ser entendida como una estructura cerrada, organizada formalmente en la trascendencia del tiempo musical y provista de un significado implícito en la forma por el que la obra musical más que poseer un sentido, es ese sentido mismo. El desacuerdo de Ansermet con Schloezer se circunscribe principalmente a la figura de Stravinsky, a la música serial y al problema fundamental de la relación entre la música y los sonidos.

²¹ Hans Keller (1919-1985), musicólogo, crítico y teórico inglés, de origen austriaco, defensor de compositores como Arnold Schönberg y el mismísimo Benjamin Britten, poco valorados en la Inglaterra del segundo tercio del siglo XX, escribió, asimismo, importantes estudios sobre autores del Clasicismo y Romanticismo, y fue un controvertido analista de la música contemporánea.

²² *Il faudrait qu'il soit clair une fois pour toutes que la musique ne procède pas de notre affectivité aux sons ou aux structures de sons, comme le croient Boris de Schloezer ou M. Hans Keller [...] mais de notre affectivité aux structures tonales dans un acte imageant qui donne à celles-ci des significations psychiques...* Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique...*, op. cit., p. 818.

²³ *L'indication métronomique n'est pas sûre, tout d'abord parce qu'elle dépend du "moment" de l'oeuvre où elle a été prise –car la cadence vivante n'est pas constante et varie légèrement au cours du cheminement– et surtout parce qu'il y a incompatibilité absolue entre le temps externe et le temps interne, entre le temps mécanique et le temps vivant, entre une temporalité organique qui se mesure par cadences et une temporalité mécanique qui se mesure en "temps"*. Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique...*, op. cit., p. 979.

en la realización de la música llamada clásica es, en cambio, absolutamente pernicioso (a causa de la incompreensión de sus elementos estructurales).

Los músicos de hoy en día no consideran la “forma” musical más que como una estructura *estática*, un esquema formal, un marco que rellenar. Las apariencias les dan la razón, porque el esquema formal de una sonata o de un rondó puede explicarse tanto desde fuera (en cuyo caso procede de la disposición y de la proporción de las partes) como desde dentro, en cuyo caso es resultado del dinamismo tonal interno que engendra completamente su curso, y que procede de un encadenamiento de cadencias tonales. En tanto que se la considera desde fuera, la forma puede ser preconcebida; tan pronto como se ha comprendido que es engendrada desde dentro, está claro que procede de la consciencia de sí como acto de expresión, que es la que, en cada obra musical y según su proyecto musical, *crea su forma*²⁴.

Ansermet necesitaba un sustento teórico diferente o, mejor dicho, complementario, del que podría proporcionarle la noción del tiempo de Husserl. Un sustento que, por una parte, le permitiera permanecer cerca de la acción de la música y, por otra, le concediera la posibilidad de encuadrar y expresar la vivencia de un cierto espesor temporal advenido con el desvelamiento de la tonalidad armónica. Un tiempo no solo lineal sino manifestado, como diría Celibidache, en la relación

... entre la presión vertical, es decir, la suma de todos los factores que actúan sobre nosotros en el ahora [...] y la presión horizontal, es decir, [...] la suma de todos los factores que intervienen también en el ahora, pero que no aparecen en el ahora²⁵.

La ontología de Sartre ofreció a Ansermet un lugar teórico de la acción donde ubicar, articular y comprender la propia acción de la música como conflicto de oposiciones y resoluciones horizontales y verticales, es decir, melódico-armónicas. En el terreno de la música esta acción transcurre entre el movimiento armónico, que toma forma en la duración como vivencia noética, y la melodía, que es percibida como una estructura que se presenta en el tiempo. Esta doble estructura que se entrelaza como unidad indisoluble en la experiencia de la música proviene de una diferenciación que se produce en la conciencia entre lo percibido y lo existido. En su actividad como conciencia frente a lo percibido,

²⁴ *Les musiciens d'aujourd'hui n'envisagent en général la “forme” musicale que comme une structure statique, un schéma formel, un cadre à remplir. Les apparences leur donnent raison, car le schéma formel d'une sonate ou d'un rondo peut s'expliquer aussi bien du dehors (auquel cas il procède de l'ordonnance et de la proportion des parties) que du dedans, auquel cas il résulte du dynamisme tonal interne qui en engendre le cours tout entier, et qui procède d'un enchaînement de cadences tonales. [...] Tant que l'on envisage la forme du dehors, elle peut être préconçue; sitôt qu'on a compris qu'elle est engendrée du dedans, il est clair qu'elle procède de la conscience de soi en tant qu'acte d'expression, et que celle-ci, en chaque oeuvre musicale et selon son projet musical, crée sa forme. Ibid., p. 427.*

²⁵ *entre la pression verticale, c'est-à-dire la somme de tous les facteurs qui agissent sur nous dans le maintenant [...] et la pression horizontale, c'est-à-dire [...] la somme de tous les facteurs qui agissent aussi dans le maintenant, mais qui n'apparaissent pas dans le maintenant. Celibidache, Sergiu, La musique n'est rien, Arles, Actes Sud, 2012, p. 277.*

se hace temporalidad en el mundo sonoro. Por su existencia como consciencia de sí, se temporaliza internamente en la duración. Esta cualidad de *duración* existida por la consciencia de sí, trasciende el mundo de los sonidos al impulsar intrínseca y eventualmente el trayecto de la fundamental de la armonía, como camino tonal, en un espacio que se mide, en tanto que expectativa, como espacio-duración. Para una tonalidad dada, el recorrido melódico–armónico tiene por fundamento trascendente la correspondencia Tónica–Dominante–Tónica, es decir, la correspondencia, en la octava, de la quinta y la cuarta. La articulación en la música de esta relación (T-D-T), sea en fragmentos unitonales a pequeña escala o en procesos modulantes cercanos o muy alejados, es una vivencia interior, un dato noético que, como tal, no siendo visible en el mundo, se proyecta en la trascendencia y le otorga, como totalidad, un sentido.

No podía ser, por tanto, más atractivo para Ansermet otro pensamiento que una filosofía de la existencia que pivotara sobre el concepto de una temporalidad, impelida por la acción, y que se basara en la relación interna entre el ser y el hacer: la visión que hace del hombre un *ser* que *tiene* que *haber sido* y que queriendo ser no *siendo aún*, no tiene otra posibilidad que prolongarse en el *hacer*. En la estricta definición de Sartre el hombre es temporalización. En *L'Être et le néant*, en el apartado *Le Pour-Soi et l'Être de la valeur*, dice Sartre:

De todas las negaciones internas, la que penetra más profundamente en el ser, la que constituye en su ser al ser *del cual* ella niega con el ser *al cual* niega es la *carencia*. Esta carencia no pertenece a la naturaleza del en-sí, que es todo positividad. No aparece en el mundo más que con el surgimiento de la realidad humana. Es únicamente en el mundo humano donde puede haber carencias²⁶.

La acción supone una meta, un futuro, que solo puede partir del para-sí. Ningún en-sí puede proyectarse en el porvenir. Es tarea del para-sí de la consciencia trascender, en la acción, hacia lo que no es, establecer una ruptura con su pasado, liberándose precisamente de ese estar presente a lo que ella no es. El en-sí es aquello hacia lo que el para-sí tiende y de lo que huye a la vez. El pasado se construye de las conversiones del para-sí en el en-sí. El para-sí de la consciencia escapa, sin embargo, de su identificación completa con el pasado (con el que podría confundirse absolutamente y llegar a ser irremediamente en-sí con la muerte, lugar de identificación íntegra del para-sí con su pasado) y evita, aun siendo siempre el en-sí que es, que se agoten completamente sus posibilidades. De esta forma se proyecta en aquello que tiene que ser, explicación última de la irreversibilidad del para-sí. La no coincidencia del para-sí consigo mismo, su identidad ausente, es producto de su trascendencia como proyecto y como posibilidad permanente de ser. Dimensión fundamental del ser de la existencia

²⁶ *De toutes les négations internes, celle qui pénètre les plus profondément dans l'être, celle qui constitue dans son être l'être dont elle nie avec l'être qu'elle nie, c'est le manque. Ce manque n'appartient pas à la nature de l'en-soi, qui est tout positivité. Il ne paraît dans le monde qu'avec le surgissement de la réalité humaine. C'est seulement dans le monde humain qu'il peut y avoir des manques.* Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Éditions Gallimard, 1943, p. 124.

del hombre, la significación de la trascendencia como proyecto cristaliza en un proyecto de ser, punto de coincidencia de los diferentes proyectos de ser del para-sí. Este proyecto de ser se materializa a partir de la temporalización del para-sí, estructura fundamental que significa ser permanentemente fuera de sí, ser su propio proyecto dirigido, en ausencia de su presencia a sí, hacia lo que no es todavía. Ansermet incorporará en su textos tanto la noción de proyecto original –vinculado principalmente a la forma– como el entramado teórico de la temporalidad descrito por Sartre en *L'être et le néant*.

A Ansermet le atrae especialmente la descripción fenomenológica sartreana de los tres *ek-stasis* de la temporalidad –pasado, presente y futuro– y su estudio ontológico como síntesis o estructura de totalidad en cuanto organizadora de las dimensiones temporales secundarias. En primer lugar, el ek-stasis del para-sí que ha de concebirse como presencia o distancia a sí de una consciencia que, en presencia al ser y temporalizándose, es y no es su pasado y su futuro. En segundo lugar, el ek-stasis reflexivo –origen de la consciencia en cuanto consciencia *de sí*–, que al actuar en la reflexión hace que lo reflejado surja casi como objeto de lo reflexivo. Y por último, el ek-stasis del ser-para-otro, que es negación constitutiva como negación interna y en el que la escisión de la consciencia, a diferencia de la negación reflexiva, es aún más radical ya que afecta a la negación misma.

El núcleo de la teoría de Sartre sobre la temporalidad gira en torno al concepto de la síntesis original de los tres momentos de lo temporal. En ausencia de esta estructura, incurriríamos en un contrasentido insalvable ya que, como dice Sartre: “... el pasado no es ya, el porvenir no es aún y en cuanto al presente instantáneo, cada uno sabe que no es del todo, que es el límite de una división infinita, como el punto sin dimensión”²⁷. La temporalidad, por tanto, solo puede ser concebida como una totalidad sintética que incide sobre sus estructuras parciales. Estas estructuras parciales son los momentos constitutivos de la estructura sintética que, en relaciones establecidas internamente, dan lugar a lo que Sartre denomina el modo de ser de la temporalidad originaria.

Lo ek-stático en Sartre²⁸ distingue la manera en que las cosas existen del modo de ek-sistir del ser en el mundo. Mientras que las cosas están ahí, situadas en lo real y son, como objetos que

²⁷ ... *le passé n'est plus, l'avenir n'est pas encore, quant au présent instantané, chacun sait bien qu'il n'est pas du tout, il est la limite d'une division infinie, comme le point sans dimension*. Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant*, op. cit., p. 145.

²⁸ La noción de la ek-stática de la temporalidad proviene directamente de Heidegger, si bien su inspiración primera hay que hallarla, por supuesto, en Husserl y en su idea de que la consciencia, en un cierto sentido, se adelanta a sí misma y se anticipa a lo que ya es. Frente a un objeto temporal (como es bien sabido, Husserl recurre a la melodía como instrumento y elemento de análisis) la consciencia, lejos de ser entendida como una capacidad que relaciona los fenómenos a espaldas de lo temporal, es también temporalidad. Es preciso que la actividad de la consciencia sea tomada, principalmente, en su origen y no solo en su resultado. Husserl se opone a la idea de reducir la consciencia a lo que es presente a cada instante; en el caso de la melodía, al sonido aislado. Al contrario, la consciencia por su intencionalidad, escapando del presente puntual, capta la identidad del objeto temporal abrazando tanto el pasado como el futuro cercanos, es decir, actuando a través de lo que Husserl denomina retención y protención. La retención o recuerdo primario, lo que acaba justo de pasar en el presente, no es una representación diferente de la percepción misma, en

están en medio del mundo, objetos de conocimiento, el ser ek-siste porque su modo de existir se caracteriza por ser trascendencia al encuentro del mundo. La relación interna de las tres instancias implicadas en la temporalidad indica una trabazón ek-stática entre pasado, presente y futuro en la que la consciencia, por medio del entrecruzamiento de la propia intraestructura temporal con el proceso de anonadamiento o negación, inicia un movimiento de huida del presente hacia el futuro. Según esta concepción, la consciencia se temporaliza por un movimiento de negación. De esta manera, el para-sí sale de él mismo siendo lo que era (en la instancia pasado) y siendo lo que será (en la instancia futuro), siempre sobre el modo de ser *que no es lo que es y que es lo que no es*. Este movimiento de trascendencia es absolutamente imposible en la relación externa ya que los términos de dicha relación no proceden del para-sí. No es posible establecer una relación de posesión entre el para-sí y un bolígrafo. En cambio, sí podemos hablar de la relación interna que liga el pasado, o el futuro, al presente de la consciencia, instancia temporal de la que proceden tanto lo *ya sido* como lo que *tiene que ser*.

Esbozemos brevemente en este punto cada uno de los momentos ek-státicos de la temporalidad sartreana. Según el sentido común, el pasado se vincula con el hombre a través de la posesión. Sin embargo, en sentido estricto, no tenemos pasado sino que *somos* nuestro pasado no siéndolo, ya que trascendemos a perpetuidad lo que fuimos. Somos, en definitiva, un pasado en el modo de ser del *era*. El para-sí, convirtiéndose en pasado, se transforma en en-sí. Es perpetuamente el en-sí que somos; el en-sí del ser que es en tanto que pretérito sobrepasado (*dépassé*).

El presente es presencia del para-sí al ser en-sí. Hay, por tanto, en el presente un desdoblamiento de la presencia del para-sí a él mismo y al en-sí. Esta presencia es también fuga constante frente al ser, huida del para-sí más allá del ser co-presente al que se dirige y, a la vez, huida del ser que era hacia el ser que tendrá que ser. Por su estructura ontológica, el para-sí, ligado al ser del que es presente pero sin identificarse con él, surge, siendo él mismo testigo de sí, en una conexión originaria con el ser. El presente no puede ser entendido como un encadenamiento de instantes, como una sucesión de “ahoras”. Dado que el presente no es sino que se “presentifica” en tanto que huida, ningún instante puede ser lo que el presente *es*. Su ser se ubica fuera de sí; detrás, en su pasado que era y delante, en su futuro que será. El futuro, por último, está estrechamente ligado a la idea de proyecto. “El hombre es en primer lugar un proyecto que se vive subjetivamente, en lugar de ser un musgo, una podredumbre

la que pueda haber una yuxtaposición de distintos estadios sensoriales, sino una extensión nacida en el origen mismo, en lo inmediato. La protención es, por su parte, anticipación del porvenir próximo, sin la que no habría garantía por adelantado de unidad de la consciencia.

En Heidegger lo ek-stático es restitución originaria del sentido de “salir fuera de sí”. El porvenir, el pasado y el presente son los ek-stasis a través de los cuales el tiempo sale fuera de sí mismo. En una absoluta y correspondida relación interna, estos tres ek-stasis son los modos copartícipes y cofundadores de la temporalización. A diferencia de Heidegger, que concede al porvenir la prioridad en la estructura ek-stática de la temporalidad original, Sartre pone el acento en el ek-stasis del presente ya que el para-sí, en la estructura del ser que no es lo que es, configura su pasado y su futuro siéndolo en tanto que carencia y huida de lo que era hacia lo que será.

o una coliflor [...] el hombre será primero lo que habrá proyectado ser. No lo que querrá ser”²⁹. El hombre *es* tanto su futuro como su pasado. Hay que renunciar a concebir el futuro como una estructura fija y estática, como un “ahora” que todavía no ha llegado.

La descripción fenomenológica de los tres momentos de la temporalidad abre el camino a la definición ontológica de lo temporal –encarada en presente– como totalidad organizadora de las estructuras ek-státicas secundarias. Como sucesión, la temporalidad obedece a la idea que rige el principio de orden *antes-después*. La multiplicidad temporal es así, según Sartre, “una multiplicidad ordenada”. Así, Sartre distingue entre *estática* temporal y *dinámica* de la temporalidad, dos aspectos distintos en el enfoque de los asuntos del tiempo, si bien estrechamente vinculados. El estudio de la relación ordinal que establece la sucesión de un *antes* y un *después* –el análisis de la constitución de estas dos nociones– da lugar a la *estática* de la temporalidad. Si la *estática* de la temporalidad se corresponde con la idea del orden del tiempo³⁰, de una cierta estructura formal del tiempo, la *dinámica* temporal se encuadraría dentro del curso o del fluir de la temporalidad. Bajo este segundo aspecto, la temporalidad es diacronía y aprehensión del movimiento. Y así, la *dinámica* temporal, que en Ansermet cumplirá una función decisiva de la experiencia de la música, es internamente origen de la *estática* temporal, su fuente constitutiva.

La naturaleza de la *dinámica* de la temporalidad ha de ser comprendida en el marco del estudio de la *duración*. En realidad, abarca la relación del cambio y la permanencia, entendida recíprocamente. El asunto central de la *dinámica* de la temporalidad, la *duración*, está relacionado intrínsecamente con el cambio. La *duración* es cambio, “cambio sin *nada* que cambie”³¹, pero es lo que en último término la explica como tal *duración* y como *duración* de tiempo. Lo que interesa a Sartre no es cómo una permanencia, saltando de un instante a otro, perdure como tal permanencia, sino de qué manera el ser, transformándose íntegramente, se precipita en el pasado y se proyecta hacia el futuro. La temporalidad originaria del para-sí es, como dice Sartre, “el fundamento del cambio y no el cambio del fundamento de la temporalidad”³².

El sentido *dinámico* de la temporalidad no es una agregación contingente al ser del para-sí. No es una sucesión de instantes, un encadenamiento de totalidades temporales referidas cada una de ellas a un instante. Muy al contrario, el para-sí, de quien depende consustancialmente el cambio, se caracteriza por la espontaneidad, una espontaneidad que no puede darse sino temporalizándose. La temporalidad

²⁹ *L’homme est d’abord un projet qui se vit subjectivement, au lieu d’être une mousse, une pouriture ou un chou-fleur; [...] l’homme sera d’abord ce qu’il aura projeté d’être. Non pas ce qu’il voudra être.* Sartre, Jean-Paul, *L’existentialisme est un humanisme*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, p. 30.

³⁰ Es decir, orden del tiempo y curso del tiempo en la terminología y a la manera kantiana, tal como lo señala el propio Sartre.

³¹ ... *changement sans rien qui change...* Sartre, Jean-Paul, *L’être et le néant, op. cit.*, p. 183.

³² ... *le fondement du changement et non le changement qui fonde la temporalité...* *Id.*

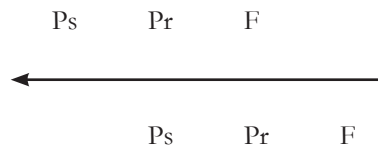
es cambio, el fundamento del cambio del tiempo. Y lo que es válido para el para-sí lo es también para la totalidad de la temporalización, una totalidad que nunca acaba de ser, que se niega a sí misma y que se conforma como su misma huida.

Esta totalidad que corre tras de sí y que a la vez se deniega, que no podría encontrar en ella misma ningún término a su rebasamiento, porque ella es su propio rebasamiento y porque se rebasa hacia sí misma, no podría, en ningún caso, existir en los límites de un instante. No hay jamás instante en el que se pueda afirmar que el para-sí es, porque, precisamente, el para-sí no es jamás. Y la temporalidad, al contrario, se temporaliza íntegramente como denegación del instante³³.

Los conceptos de temporalidad psíquica –vinculada constitutivamente a la reflexión impura y caracterizada como sucesión de unidades o actos psíquicos– y temporalidad originaria –absolutamente ligada al para-sí y revelada en la reflexión pura–, completan esta urgente y sucinta exposición del pensamiento de Sartre referido al tiempo.

V.2. De la espacio-temporalidad de la música

Pero volvamos a Ansermet. La relevancia fundacional que nuestro autor concede a la estructura unitaria T-D-T coincide con la importancia dada por Sartre a la comprensión de la temporalidad como relación interna de las tres dimensiones ek-státicas de lo temporal. La estructura tonal Tónica-Dominante-Tónica, fundamento primero de la forma musical, posee un “sentido” que debe poder ser manifestado. Para la consciencia psíquica de sí este sentido se constituye en el fundamento de su propio *proyecto de ser*. El ritmo musical, para Ansermet, no puede ser entendido sino en su absoluta correspondencia con los elementos armónicos y melódicos. Si el tiempo musical está basado en la cadencia rítmica (la estructura ek-stática Ps-(Pr)-F), está claro que habrá de ser tiempo cadencial, es decir, movimiento en la continuidad a través de la melodía. Una sola estructura ek-stática, sin embargo, no podrá formar una corriente de vivencia existencial. Para que se produjera, sería necesario el encadenamiento de, al menos, dos ek-stasis de temporalidad, que Ansermet expresa de la siguiente manera:



³³ *Cette totalité qui court après soi et se refuse à la fois, qui ne saurait trouver en elle-même aucun terme à son dépassement, parce qu'elle est son propre dépassement et qu'elle se dépasse vers elle-même, ne saurait, en aucun cas, exister dans les limites d'un instant. Il n'y a jamais d'instant où l'on puisse affirmer que le pour-soi est, parce que, précisément, le pour-soi n'est jamais. Et la temporalité, au contraire, se temporalise tout entière comme refus de l'instant.* Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant, op. cit.*, p. 183.

Desde el punto de vista de la pura estructura abstracta de relación, cada uno de los componentes de tal estructura se identifica con la estructura musical trinitaria Tónica-Dominante-Tónica a través de la cual la relación *Fa-Do-Fa*, por ejemplo, llega a ser *Ps-Pr-F*. En el establecimiento de la octava, los dos extremos *Fa* de la relación *Fa-[Do]-Fa*, rigen para la consciencia psíquica de sí como el fundamento de su existencia de duración. Cuando decimos que ascendemos a partir de un sonido y que al ascender descubrimos la quinta y, desde ella, nos encontramos, ascendiendo, con la octava del primer sonido, estamos concibiendo nuestro discurso en un plano espacial. Admitimos la espacialidad de la octava porque la recorremos como una imagen que nos damos de la “realidad” del sonido proyectado en el mundo. La consciencia, según Ansermet, ha otorgado a la imagen del mundo que ella se construye para sí, la estructura de su relación interna pasado–presente–futuro. Es así como la consciencia constituye la espacialidad del mundo a partir de su existencia de duración, organizada en su propia estructura de temporalidad. La música, que es ante todo temporalidad, mide el espacio a partir del tiempo. Si la multiplicidad del mundo puede ser captada como una unidad, como un todo, es porque:

... la duración de su visión tiene por fundamento, en nuestra existencia psíquica, una estructura *Ps-Pr-F* que hace del suceso vivido un solo ek-stasis de duración y de lo percibido un bloque, a la manera de un motivo melódico-armónico (síntesis de lo percibido simultáneo, captación global de lo percibido temporalizado)³⁴.

Es en ese sentido como el tiempo musical es primordialmente temporalidad. Pero en cuanto que la melodía se constituye en el paso de una posición tonal a otra, cualificándose además estas posiciones como tensiones que iluminan puntos de partida y de regreso en la temporalidad, podemos decir que el tiempo musical es un tiempo que se da en el espacio imaginario³⁵ abierto por la consciencia (de) sí frente a los sonidos percibidos. Este espacio imaginario no es ni objetivo (donde tiene lugar la producción física de los sonidos) ni subjetivo, sino real y evidente para la consciencia.

El espacio-tiempo es el objeto principal de la investigación fenomenológica de Ansermet. En él, la consciencia, al depositar en los sonidos la música, se transforma ella misma en consciencia musical y hace aparecer, en la cadencia, el fenómeno musical en el que se cumple la unidad comprensiva espacial de la música. El espacio-tiempo es el lugar en el que la cadencia se dibuja determinando la constitución de ese espacio imaginario. La cadencia se materializa en el motivo, la unidad mínima de significación musical. Es así como la música nace, como percepción “externa” y como existencia vivida, en la actividad de una consciencia espacial “en” la duración. Es, en síntesis, una consciencia espacio-temporal, siendo lo espacial –la dimensión que recorre la cadencia o el motivo– un espacio-

³⁴ ... *la durée de sa vision a pour fondement, dans notre existence psychique, une structure Ps-Pr-F qui fait de l'événement vécu une seule stase de durée et du perçu un bloc, à la manière d'un motif mélodicoharmonique (synthèse du perçu simultané, saisie globale du perçu temporalisé)*. Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique...*, *op. cit.*, p. 434.

³⁵ Exactamente en el sentido que Sartre da a este concepto (y a los conceptos relacionados: imaginación – como correspondencia noética– imagen o acto imaginante) en *L'imaginaire*.

duración, y lo temporal, la duración de ese recorrido, o ese “encaminarse a”, en el espacio. La música, como experiencia o vivencia musical, afectaría a nuestra existencia psíquica la cual se desdoblaría en un modo de existencia interna y otro de existencia externa, pero no como existencia en el mundo sino como extensión en el espacio sonoro imaginario de nuestro espacio psíquico, de forma tal que los dos no construyan más que uno. La mera percepción de los sonidos no entraña el hecho musical. Este es captación de la música misma, imaginada como tal música al disponerse de determinada manera en la confluencia de las coordenadas espacio-temporales. La percepción no es, por tanto, un mero registro de las cosas que ocurren en el mundo, ni reproduce simplemente en la consciencia las relaciones de los hechos de una realidad ya organizada.

La percepción musical es, en sí misma, la música, significada en el trayecto que la lleva, a través de un recorrido espacial, de una posición tonal (es decir, musical y no puramente sonora) a otra.

Todo lo que vemos o creemos ver fuera, llevado por los sonidos que se producen delante de nosotros y que el oído nos transmite, lo existimos en nosotros mismos; esto es nuestra existencia interna, esta doble existencia mental sin palabra, y psíquica, que da un sentido “a la música”³⁶.

En el análisis de cualquier motivo tonal descubrimos tres dimensiones del fenómeno. Una primera dimensión melódico-rítmica, que se nos aparece como dada principalmente en el tiempo, y una segunda y una tercera manifestadas fundamentalmente en el espacio.

Lo que las melodías recorren es un espacio estructurado en la latitud. Hacia el agudo una melodía asciende en ese espacio y hacia el grave, desciende. En el sentido ascendente, una melodía se abre en la *extraversión* y en el descendente se repliega en la *introversión*. Además, los intervalos ascendentes son positivos y los descendentes, negativos. Ascender hacia el agudo o descender hacia el grave implican trayectos que recorren caminos melódicos en un sentido no solo geográfico –agudo y grave, como imágenes de los polos opuestos– sino también en el esencialmente energético. Todo esto que en principio parece una argumentación banal no es ni una metáfora de las sonoridades de la música ni una deducción de la teorías acústicas o musicales. En la realidad del mundo físico las melodías ni suben ni bajan, entre otras cosas porque no hay ninguna melodía que nos haya venido dada musicalmente desde fuera. Sin embargo, “medimos” e indicamos el camino de una melodía como estando “ahí fuera”. Desde nuestra consciencia existente como cuerpo y frente al mundo, la determinamos.

Ahora bien, este espacio que, como hemos dicho, es un espacio estructurado, no es un espacio vacío en el que vendrían a depositarse sin más los objetos musicales. Es un espacio construido de

³⁶ *Tout ce que nous voyons ou croyons voir au-dehors, porté par les sons produits devant nous et que nous transmet l'oreille, nous l'existons en nous, et c'est notre existence interne, cette double existence mentale sans parole, et psychique, qui donne un sens “à la musique”.* Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique...*, op. cit., p. 405.

relaciones tonales en el que el punto de vista desde el que se realiza el escorzo puede situarse sobre cualquier sonido considerado musicalmente.

Así el espacio sonoro musical es un espacio estructurado; está hecho de perspectivas tonales que pueden partir de cualquier posición tonal determinada en el trayecto de octava. Cada una de estas perspectivas tonales está fundada en el sistema de logaritmos cuya base es la octava...³⁷

El espacio es, así, estructura tonal. A la manera de los a priori afectivos de Dufrenne,³⁸ y como reflejo de los trascendentales kantianos de tiempo y espacio, la tonalidad es, para Ansermet, una forma trascendental de la sensibilidad musical. A fin de cuentas, el espacio recorrido por dos sonidos como extremos de un intervalo musical es ya, de por sí, un inicio de forma. No obstante, matiza la ascendencia kantiana de su concepto del espacio y del tiempo musicales. Interrogándose sobre el sentido del ser, de cuya noción es obligado tener una idea precisa a la hora de afrontar los problemas planteados por los fenómenos de consciencia, Ansermet concluye que el descubrimiento del ser está en la línea de un doble acto de trascendencia: significarse el fenómeno trascendiéndolo hacia el ser de fenómeno y “trascender el fenómeno para significarse el ser que se anuncia por él”³⁹.

El ser del fenómeno por el que la consciencia se significa el fenómeno es la energía. El ser que, una vez significado para la consciencia, aparece en el fenómeno, es el sonido. El ser es, así, en la experiencia de consciencia, anterior a la ideación en el pensamiento. En este sentido, Ansermet escribe:

Es verdad que los trascendentales (*transcendants*) –Espacio, Tiempo– que Kant consideraba como formas a priori ligadas a todo dato sensible, no serían datos apodícticos de consciencia, es decir, evidencias que preceden toda investigación lógica y que escapan desde ese momento a la lógica, si no tuvieran su origen en las experiencias de los sentidos. Podemos, sin embargo darnos una justificación lógica si comprendemos que estos trascendentales (*transcendants*) no son otra cosa que los datos trascendentales (*transcendants*) a los que la consciencia perceptiva refiere lo “percibido”, datos que en su reflexión pura de lo “percibido” ella proyecta sobre él [lo percibido] para darle un sentido, y que se convierten por ello, automáticamente, para esta reflexión segunda que es el pensamiento, en datos apodícticos, formas a priori de toda cosa percibida⁴⁰.

³⁷ *Ainsi l'espace sonore musical est un espace structuré; il est fait de perspectives tonales pouvant partir de n'importe laquelle des positions tonales déterminées sur le trajet d'octave, et chacune de ces perspectives tonales est fondée sur le système de logarithmes dont la base est l'octave...* Ansermet, Ernest, *Écrits sur la musique*, op. cit., p. 98.

³⁸ Véase al respecto Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la Experiencia Estética*, vol. II, Valencia, Fernando Torres Ed., 1983.

³⁹ ... transcender le phénomène pour se signifier l'être qui s'annonce par lui. Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique...*, op. cit., p. 884.

⁴⁰ *Il est vrai que les transcendants –Espace, Temps–, que Kant considèrerait comme des formes a priori attachées à toute donnée sensible, ne seraient pas des données apodictiques de conscience, c'est-à-dire des évidences précédant toute investigation logique et échappant dès lors à la logique, s'ils n'avaient pas leur source dans les expériences des sens. Nous pouvons néanmoins nous en donner une justification logique*

Si el espacio estructurado está hecho desde puntos de perspectivas tonales, ha de existir en las tonalidades alguna cualidad expresiva indefinible. En efecto, desde una perspectiva determinada, la tonalidad de Do mayor no puede ser lo mismo que la de Re bemol mayor; las distingue su distinto *ethos* (reminiscencia del sentido que este término tenía en la Grecia clásica). Lo que las separa en la realidad de los sonidos es la distancia entre dos determinadas frecuencias. Pero para la consciencia musical –y no olvidemos que para Ansermet la música es sentimiento musical– Do mayor y Re bemol mayor ocuparían, por su particular *ethos*, lugares muy distantes del espacio estructurado. En el horizonte tonal, *re bemol*, que gira en el sentido de las quintas descendentes, se situaría en las profundidades y Do mayor, en la luminaria de la perspectiva armónica. En la vivencia de la música, la actividad de la consciencia musical se sitúa en un punto de partida en el que la consciencia armónica *do* es el centro de perspectiva, lo que la convierte en algo así como el alba de nuestro horizonte tonal. Si *do* es el centro de perspectiva, *re*, situado dos quintas por encima, constituye el cenit por el que pasa el eje vertical a partir del horizonte tonal de partida. En el extremo opuesto de *re* se halla su tritono, *la bemol*, región cuya oscuridad propia se incrementa, como nadir, frente a la brillantez de su contrario.

Todas las tonalidades situadas en el sentido de las dominantes son áreas existenciales ubicadas en el porvenir. Por el contrario, todas las tonalidades en el orden de las quintas descendentes, es decir, en el camino de las subdominantes, pertenecen existencialmente al pasado. Si las primeras, en función de la energía ascendente de las quintas, son luminosas e, incluso, brillantes, las segundas se manifiestan como propias del estado de lo “adquirido”. Son lo que ya viene dado en la tensión entre el pasado y el futuro.

Pero no solo las propiedades que emanan del juego de tensiones de las tonalidades y tiñen, de claroscuros y luces, el entramado de ese juego, son deudoras de la regencia momentánea o absoluta de una tonalidad primera, generadora y dinámica. El ámbito tonal de una tonalidad, definidora de la potencia musical de una obra, desprende por sí misma una atmósfera que se inserta y surge del espacio musical que la tonalidad recorre referida siempre a una línea de horizonte que la consciencia musical traza como centro tonal. No pueden, por tanto, poseer idénticos significados el Mi bemol mayor de la *Tercera Sinfonía* de Schumann y el Fa mayor de la *Octava* de Beethoven, ni el Fa menor de la *Cuarta* de Tchaikovsky que el Si menor de su *Sexta Sinfonía*. No solo la facultad de decidir sino la misma decisión de utilizar una tonalidad específica para una obra en concreto es originariamente posterior a la elección en acto de la tonalidad escogida. La elección de un tono no depende de una decisión meramente objetiva determinada por la cualidad sonora. Schumann no elige La menor, tonalidad principal de su *Concierto para piano y orquesta*, como resultado de un simple cómputo de posibilidades. Externamente, La menor es una tonalidad más entre las varias existentes pero su presencia en este concierto “es” la

si nous comprenons que ces transcendantaux ne sont autre chose que les données transcendantales à quoi la conscience perceptive rapporte le “perçu”, que dans sa réflexion pure du “perçu” elle projette sur lui pour lui donner un sens, et qui deviennent par là, automatiquement, pour cette réflexion seconde qu’est la pensée, des données apodictiques, des formes a priori de toute chose perçue. Id.

obra misma y no un rasgo de color impuesto a una estructura musical simplemente reflexionada. Es resultado de un acto intencional en el que la consciencia musical que elige se sorprende siendo elegida.

Estas significaciones éticas de las tonalidades se reproducen, además, cualquiera que sea la perspectiva tonal inicial; son pues siempre relativas a ésta, pero la perspectiva inicial tiene, ella misma, una modalidad afectiva y, por esta última, un clima ético y un tonus vital propios que posee de su relación a la perspectiva de Do⁴¹.

El espacio musical “mide” también las relaciones armónicas. Si los “encaminamientos” melódicos recorren el espacio musical hacia arriba y hacia abajo, las relaciones armónicas construyen las dimensiones de lo próximo y lo lejano. La armonía es, sin duda, el modo en que se comporta el enlace de los acordes. Pero no solamente. Ese comportamiento ha de estar en la cadencia y obedecer al cambio de sentido que se origina en la consciencia musical con la aparición del espacio que configura la armonía simultánea en cuanto síntesis perceptiva. Si hay cadencia, hay estructura de temporalidad ya que cualquier modalidad cadencial implica, para establecer un tempo, una relación de, al menos, tres intervalos. Y si hay intervalos transcurridos en el tiempo, hay dimensión melódica. Así, una melodía es también “armonía” en tanto que es conducida armónicamente. Esto no debe ser entendido en el sentido limitado de que cualquier voz principal pudiera ser acompañada por una armonía más o menos apropiada añadida externamente. Lo que Ansermet quiere decir, más bien al contrario, es que una melodía, aun cuando se presenta sin “acompañamiento” armónico real, no solo conlleva en sí misma la armonía, sino que es dirección armónica sostenida por la relación de las fundamentales.

La razón de la proximidad o lejanía de dos armonías en el espacio musical está en función del número de quintas que distan. El paso ascendente de *do* a *sol* como sucesión de dos sonidos es, de hecho, una tensión de posición de valor armónico. *Do* y *sol* llevan implícito su pertenencia al espacio armónico de *do*. Por lo tanto, estamos exactamente ante el mismo principio que rige para las tensiones de posición entre dos sonidos, solo que al pasar ahora del horizonte melódico al armónico, apreciamos, como dice Ansermet, el espesor de la duración. Es así como el espacio armónico es un espacio imaginario creado por las relaciones y el orden de las quintas ascendentes y descendentes.

Si latitud y longitud son las dimensiones propias del espacio musical, el encaminarse a través de los caminos que ellas establecen determina la temporalidad. Tomamos consciencia de la temporalidad continua gracias a la duración cíclica de la cadencia, valor energético vivido interiormente, y descubrimos, mediante la reflexión, el tiempo cronológico porque existimos en la temporalidad. En la música, la temporalidad es la del espacio recorrido por los sonidos musicales, espacio que cobra forma de tiempo en la duración a través del ritmo que es donde se manifiesta, tanto interna como

⁴¹ *Ces significations éthiques des tonalités se reproduisent, d'ailleurs, quelle que soit la perspective tonal initiale; elles sont donc toujours relatives à celle-ci, mais la perspective initiale elle-même a une modalité affective et par elle un climat éthique et un tonus vital propres qu'elle tient de sa relation à la perspective de Do.* Ansermet, Ernest, *Les fondements de la musique...*, op. cit., p. 541.

externamente, el tiempo de la música y nuestra existencia vivida. Así, cualquier estructura armónica como estructura que conduce la sucesión de los sonidos es, a la vez, una estructura temporal y, dado que las relaciones entre dos sonidos son en sí mismas, tal como explicamos antes, tensiones armónicas, cualquier intervalo es no solo espacio sino también tiempo. Como espacio, el intervalo marca un camino que la consciencia temporal “dura”. El intervalo en cuanto espacio musical es, así, ontológico. Como tiempo, el intervalo es recorrido de ese espacio existido interiormente por la consciencia y, en cuanto tal, tiene la cualidad de lo existencial. La consideración de las relaciones armónicas como hechos intemporales ocurre solo en el análisis, en la abstracción. En la experiencia de la música, espacio musical y tiempo musical se entrecruzan.

Así pues, la espacio-temporalidad de la música se constituye en objeto principal de la indagación fenomenológica de Ansermet. Espacio y tiempo en cuanto trascendentales de la “espacialidad” del mundo cósmico y de la “duración”, respectivamente. Para la consciencia, duración y espacialidad, tiempo y espacio son datos conexos, ligados mutuamente. Hay, por tanto, un “estar en” constituido, desde la intuición espacial de la consciencia, como el “camino” que se ha de recorrer. Y, recíprocamente, un “ir hacia” o, mejor, un “ir a través de” que se constituye como un “encaminarse” (y un situarse), desde la temporalidad inmanente, en la perspectiva de las dimensiones espaciales. De aquí que la percepción de las relaciones armónico-melódicas, fundamentalmente espacial, tenga que ver con el *ser* del fenómeno, mientras que la percepción de las relaciones rítmico-melódicas se relacione con la temporalidad y sea, en ese sentido, existencial. Así, como categoría ontológicamente definida, el espacio musical incorpora las características de lo estático, mientras que el tiempo, como modalidad de la existencia, retiene la propiedad de lo dinámico. En el pensamiento de Ansermet, esta distinción cobrará enorme importancia en la determinación del *tempo* de la música. Una distinción que atravesará la totalidad de su discurso sobre la música.

VI. A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo hemos mostrado dos de las principales áreas del pensamiento de Ansermet y hemos intentado esbozar, a la vez, su aproximación filosófica y fenomenológica a la música. Su particular apropiación del método fenomenológico se efectúa en el descubrimiento mismo de la naturaleza espacio-temporal de la música, y es, en correspondencia, el encuentro con la espacio-temporalidad musical lo que le conduce a la adopción de la fenomenología. El objeto de la fenomenología de Ansermet es, por tanto, el espacio musical y, por extensión, un espacio-tiempo. No es un espacio acústico o sonoro ni un espacio subjetivo y psicológico, sino un espacio imaginario que para la consciencia es evidente y real. Lugar propio de una consciencia que oye y que habita los sonidos significándolos, el espacio musical se conforma a la vez al transitar en él la música. Significados por la consciencia, la posición tonal y la distribución espacial —la trayectoria de esas posiciones tonales constituidas y constituyentes en ese espacio— construyen, mediante una determinada articulación

rítmica y cadencial y dentro de un cierto tempo, la melodía o, más estrictamente, el motivo, unidad mínima de sentido de la música.

Esta es la contribución fundamental de Ansermet a la música desde la mirada fenomenológica: la descripción y el análisis de la constitución del “objeto” musical primigenio, fuente de toda música. Lejos de ser un fenómeno sonoro, el objeto de la música se da como fenómeno a la consciencia que lo constituye, consciencia que, erigiéndose instantáneamente y por ese acto intencional en consciencia musical, le da sentido. El motivo, y su plasmación en la melodía es, por tanto, un fenómeno de consciencia y no un fenómeno sonoro ocurrido en el mundo de los sonidos exteriormente a la consciencia.

El fenómeno de consciencia que es la melodía se da en un espacio imaginario estructurado. Tal espacio no es, en absoluto, un espacio vacío. Es un espacio sonoro musical determinado por las estructuras de nuestra propia consciencia. Ante los sonidos, el oyente no piensa la música sino que se sumerge en ella siendo, por ese acto de existencia que lo define, consciencia clara e irrefleja de sí y de las imágenes musicales. La imagen de la música, representada en el motivo melódico-rítmico, es intencionalidad proyectada sobre el fenómeno sonoro en cuanto sucesión de sonidos en el tiempo a través de sus posiciones espaciales. Es el recorrido por estas posiciones espaciales –que no son sino posiciones tonales– el que, en un espacio que pre-determina lo alto y lo bajo, el grave y el agudo, o el primer plano y la profundidad, posibilita la música. Sin embargo, para que un fenómeno, en definitiva de segundo rango, como es el fenómeno simplemente auditivo pueda llegar a alcanzar un significado universal es preciso, según Ansermet, que a la actividad meramente auditiva de la consciencia se adhiera una cierta actividad afectiva. Si la consciencia auditiva lee en los sonidos las posiciones tonales, es decir, las notas, la consciencia musical transformará las notas en música al otorgarles significado musical. Para que esto último sea posible, la imagen sonora habrá debido quedar envuelta y delimitada en la actividad de la consciencia afectiva que le da sentido. El fenómeno musical será, así, un fenómeno afectivo generado y vehiculado por los sonidos. Es esto lo que hará decir a Ansermet que la música surge de la actividad auditiva y afectiva de la consciencia de quien la escucha (y de quien la produce y recrea) y que la consciencia musical, que hace de una sucesión de sonidos una melodía y de su simultaneidad una armonía, es consciencia de sí en cuanto reflexión pura de su actividad auditiva. La imagen de la música aparecida en la exterioridad lo será en virtud de la actividad afectiva que la conforma. El primer elemento que da cuenta de esa transformación del sonido en música y que es testigo de la actividad de la consciencia afectiva, es el motivo, primera unidad de sentido por el que la consciencia musical se reconoce en el mundo.

El terreno en el que la actividad afectiva engrana y liga consciencia auditiva y consciencia musical es el de la tonalidad. La tonalidad es para Ansermet la condición inexcusable del sentido de la música. Los motivos, sus extensiones, articulaciones y contrastes, cobran sentido “leídos” únicamente en la ley tonal, expresión que en Ansermet conlleva la posibilidad de una consideración ética de la música, alejada, no obstante, de cualquier determinación moral. Los caminos que la tonalidad recorre

mientras los crea, o establece recorriéndolos, desembocan y determinan a la vez el proyecto formal. La forma musical es la explicitación de un proyecto de ser que lleva en sí misma la consciencia musical, que no es otra cosa que la síntesis de la consciencia ética de sí y a la actividad afectiva.

La dura crítica de Ansermet a la música atonal y dodecafónica y a las vanguardias musicales de los cincuenta del pasado siglo parece sustentarse en el descubrimiento de los fundamentos originarios de lo musical por él explorados y mantenidos. En esta línea, la argumentación teórica aparentemente habría precedido a la realidad del hecho musical, sancionando e, incluso, anatematizando ideológicamente una práctica compositiva desdeñada sin más por apartarse de los cánones estéticos de la música tonal. Pero la tensión que en el ideario de Ansermet resulta de oponer indagación del fundamento de la música y juicio sobre la música ya entonces llamada contemporánea (y que desde entonces hasta ahora ha mantenido tal denominación), emana, en nuestra opinión, de una constatación anclada en la experiencia práctica de la música. Ansermet no antepone el juicio a la experiencia. En su intento por zafarse de la mera opinión, no solo conoce en profundidad las obras que dirige (como lo demuestran sus certeros y originales análisis de obras y sistemas de las vanguardias de principios del siglo xx), sino que las mide en función de su capacidad de ser abarcables y comprensibles como totalidad, por encima de su posible incidencia social. Ansermet, frente a la música contemporánea, no esgrime juicios de valor ni se contenta con expresar su particular criterio estético. Al igual que Furtwängler, su pensamiento se ocupa de algo más esencial y trascendente que del mero rechazo o aceptación de uno u otro estilo musical.

La defensa de la tonalidad, en sus muchas manifestaciones, se implica necesariamente en la adscripción fenomenológica de Ansermet. No hay fenomenología sin la vivencia anterior que se sustenta en la misma experiencia, en la misma práctica. Así, nos atreveríamos a decir que Ansermet fue fenomenólogo antes de leer la fenomenología en los textos de Sartre y de Husserl. Leyó en la fenomenología la letra de sus propios descubrimientos. Y encontró en la fenomenología el armazón teórico y el método para conducir sus intuiciones. “A las cosas mismas” (Zu den Sachen selbst), el lema fundacional de la fenomenología, le abrió el camino. A la música por ella misma, podríamos afirmar. ■