

---

---

## FENOMENOLOGÍA DE LA MÚSICA \*

**Edward Lippman**

La disciplina moderna conocida como fenomenología tuvo sus comienzos a finales del siglo XIX con la obra de Edmund Husserl. Sin embargo, ya desde mucho antes pueden encontrarse ciertos trabajos de investigación que podrían ser considerados como fenomenológicos. Hegel utilizó el término *fenomenología* con un significado no muy distinto del actual. Incluso podríamos referirnos con relativa justicia a la teoría musical de Aristóxeno de Tarento como fenomenológica, si no de nombre al menos de hecho. Lo mismo podría decirse del libro sexto de *De Musica* de San Agustín y de la filosofía del tiempo contenida en el libro undécimo de sus *Confesiones*. Aun así, tanto la importancia de la metodología como el continuo desarrollo del campo son suficientes para distinguir la fenomenología del siglo XX de cualquier manifestación anterior.

Más concretamente, una de las investigaciones de Husserl, *Discursos Sobre la Fenomenología de la Conciencia Interna del Tiempo*, en la que trata un tema de central importancia para la fenomenología en general, es tan esencial para el examen fenomenológico de la música que puede considerarse como el germen de esta especialización. La percepción tonal, al ser una herramienta particularmente apropiada para el estudio de la conciencia, juega un papel importante en dicha investigación, similar al que realiza en los estudios sobre la memoria de San Agustín.

El trabajo de Husserl sobre la conciencia del tiempo (1905-1910) se centra en uno de los procesos fundamentales de la conciencia: el modo en que se constituye la temporalidad de un dato sensorial puro:

---

\* Lippman, Edward. "The Phenomenology in Music", en *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska, 1992, capítulo 14, pp. 437-69.

La cuestión es comprender el modo en que los objetos trascendentes que abarcan una extensión temporal son apprehendidos... Los objetos de este tipo están constituidos por una multiplicidad de percepciones y datos inmanentes<sup>1</sup> que se suceden unos a otros. ¿Es posible combinar estos sucesivos datos finitos en un solo momento-presente?<sup>2</sup> Si así fuera, surgiría entonces una nueva pregunta: ¿cómo, independientemente de los "objetos temporales", trascendentes o inmanentes, está constituido el tiempo en sí mismo, la sucesión y duración de los objetos?

Es evidente que la percepción de un objeto temporal es también temporal en sí misma, que la percepción de la duración presupone una duración de la percepción, y que la percepción de cualquier configuración temporal tiene su propia forma temporal. Además, dejando a un lado toda trascendencia, la temporalidad fenomenológica que forma parte indispensable de la esencia de toda percepción y de todos sus constituyentes fenomenológicos permanece constante. Puesto que la objetividad temporal está siempre constituida de forma fenomenológica y se nos hace presente como objeto y como momento dentro de la constitución de un objeto, un análisis fenomenológico del tiempo no puede explicar su naturaleza sin hacer referencia a la constitución del objeto temporal del cual forma parte... Cuando se produce un tono, mi percepción puede convertir el tono que suena y dura en un objeto, pero no la duración o el tono separadamente.<sup>3</sup>

Al examinar la percepción interna o inmanente Husserl destaca la certeza evidente de la extensión temporal. Afirma que las percepciones puramente intuitivas son parte constituyente de cualquier objeto duradero (o cambiante), y que no es posible profundizar más allá de ellas. Como siempre, es una nota musical prolongada la que proporciona a Husserl su ejemplo:

Consideremos ahora nuestra evidente conciencia de la duración y analicemos esa conciencia por sí misma. Si la nota *do* es percibida (y no solamente la calidad de *do*, sino el contenido tonal completo, absolutamente inalterado) y aceptada como duradera, entonces la nota *do* se extiende a lo largo de una porción del campo temporal inmediato, es decir, no existe otra nota que aparezca en ningún momento, es siempre la misma nota continua. El hecho de que la misma nota esté siempre presente, que exista una continuidad en su identidad, es una característica interna de la conciencia. Las posiciones temporales no están separadas unas de otras por actos divisorios. La unidad de su percepción es una unidad sin fisuras que descarta cualquier diferencia interna. Por otro lado, lo cierto es que existen diferencias, puesto que cada punto temporal es distinto de cualquier otro (entiéndase distinto, no separado). La semejanza indistinguible de la materia temporal y la constante modificación de nuestra conciencia de las posiciones en el tiempo son, en esencia, quienes establecen la combinación unitaria de su extensión, momento en que una unidad concreta se forma por primera vez. La nota *do* sólo se entiende como un individuo concreto en cuanto que consta de extensión temporal... La unidad de la nota *do*, que se acepta como un elemento primario, resulta ser una unidad divisible, una combinación de elementos idealmente distintos unos de otros (p.112).

<sup>1</sup> N. del T. A modo de aclaración, el término "inmanente" se utilizará siempre para significar "aquello que reside dentro de uno mismo", mientras que el término "trascendente" representará "aquello que reside fuera de uno mismo".

<sup>2</sup> N. del T. En inglés, "now-moment".

<sup>3</sup> Husserl, Edmund. *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness*. Bloomington, Indiana, 1964, pp. 42-43. (Los números de página de futuras referencias se indican en el propio texto)

El flujo de conciencia que da forma a los objetos temporales es también sometido a investigación, aunque por sí mismo no constituya un objeto. Dicho flujo representa para Husserl la subjetividad absoluta. Un examen de la constitución temporal de una melodía y un tono se convierten pues en una ponderación sobre el flujo absoluto de la conciencia:

El tiempo subjetivo toma cuerpo en la conciencia absoluta y atemporal, la cual no constituye un objeto. Reflexionemos ahora sobre cómo dicha conciencia absoluta adquiere carácter concreto. Disponemos de un sonido o aparición tonal. Prestamos atención a dicha aparición como tal. Sea cual sea su origen, por ejemplo un violín, la aparición tonal constará de una duración y dentro de esa duración el sonido podrá permanecer constante o ser alterado. En cualquier caso, yo podré fijar mi atención en cualquier fase de esa aparición tonal ("aparición" entendida aquí como el estímulo tonal inmanente, distinto de su significado). Éste, sin embargo, no sería el final del proceso consciente. Dicho sonido inmanente está "constituido", es decir, es continuo o simultáneo con el presente actual del tono, y dentro de él encontramos distintos niveles o capas. De hecho, entre estos estratos aparece el conjunto de "pasados tonales" que pertenecen al presente, y es posible prestar una cierta atención a dicho conjunto. Dentro de una melodía podríamos detenernos en un momento cualquiera, y descubriríamos el recuerdo más o menos profundo de notas anteriores. Obviamente, lo mismo se puede decir de cada nota individual. Tenemos, por tanto, el presente tonal inmanente y los pasados tonales inmanentes formando una serie o progresión continua. Disponemos así de una continuidad formada por la percepción del presente y el recuerdo del pasado. Y esta continuidad debe formar por sí misma un presente, un ahora. Efectivamente, en la conciencia viva de un objeto se mira hacia el pasado desde la atalaya del presente. De otra parte, se puede concentrar la conciencia total de un objeto en un momento y decir: ahora utilizo el momento y reajo la conciencia en su totalidad como un "todo a la vez" (pp. 150-51).

Los análisis de este tipo son fundamentales para la fenomenología de la música, así como para la psicología de la percepción musical. Proporcionan además una base para la explicación de muchos de los aspectos fundamentales de la estética musical, como por ejemplo la importancia del concepto de "forma" en un arte basado en la sucesión temporal.

La investigación de Husserl sobre la conciencia del tiempo fue aplicada más específicamente a la música por el filósofo y sociólogo Alfred Schutz en sus *Fragmentos sobre la Fenomenología de la Música*, que data de 1944 pero no fue publicada hasta 1976. Dentro de su concepción de la obra musical, la cual es entendida como un "objeto ideal", Schutz hace referencia a un aspecto básico importante que es que la obra ha de ser captada de forma "politética" en vez de "monotética":<sup>4</sup> "La obra musical... sólo puede ser captada y comprendida reconstruyendo los pasos politéticos a través de los cuales fue creada, reproduciendo mental o físicamente su desarrollo del primer al último compás a la vez que transcurre el tiempo".<sup>5</sup> Pero una concepción así resulta problemática, y Schutz se pregunta si la antítesis "politético-mono-

<sup>4</sup> N. del T. En el texto original, "polythetically", que significa "paso a paso, por partes", y "monothetically", que significa "de una vez, en un solo instante".

<sup>5</sup> Schutz, Alfred. *Fragments on the Phenomenology of Music*, en *In Search of Musical Method*, ed. F. J. Smith. New York, 1976. p. 29. (Los números de página de futuras referencias se indican en el propio texto)

tético” no sería aplicable más que en el caso de “operaciones y procesos mentales dentro de un sistema de referencia conceptual” (p. 32). Si la música existe en nuestro propio tiempo interno, ¿Por qué no se percibe como una unidad, del mismo modo en que se percibe el vuelo de una flecha? Schutz se cuestiona si el método fenomenológico conseguirá realmente explicar la experiencia musical, o si al contrario la música debería ampliar la teoría fenomenológica.

Puesto que la música se desarrolla dentro de nuestra percepción interna del tiempo, Schutz revisa las propiedades de los actos de retener y recordar así como de intuir y anticipar,<sup>6</sup> proponiendo una nueva exposición más compacta del análisis de Husserl. Sin embargo, presiente que su análisis conduce a una impresión equivocada, pues el lenguaje en sí está atomizado: “Diseciona la continuidad en partes; crea la sensación de que manejamos fragmentos y partes, cuando debería reflejar una simple unidad indivisible” (p. 41). En este caso Schutz recibe una fuerte influencia de la *durée* de Bergson, lo que le conduce a la noción del “presente especioso”:<sup>7</sup>

El presente vivo abarca todo aquello que es vivido, incluye elementos del pasado que se retienen o recuerdan en el Ahora y elementos del futuro que penetran en el Ahora por medio de la intuición y la anticipación... La proporción de elementos pasados y futuros puede ser muy desigual, y dependerá de lo que Bergson llama la tensión de nuestra conciencia. Dicha tensión es meramente una función de nuestra atención hacia la vida (p. 42).

De acuerdo con estas ideas, los miembros del público musical “abandonan las dimensiones del espacio-tiempo” (p. 43) y se rinden al flujo de la música, que no es otro que la corriente de su propia conciencia a través del tiempo interno.

Cualquier análisis fenomenológico de la música, prosigue Schutz, debe tener en cuenta la existencia de algún sistema de referencia a disposición del oyente, pues es la única manera de habilitar la intuición y anticipación. Y no sólo eso, también encontramos ciertos elementos comunes a toda experiencia musical como consecuencia de su desarrollo en el flujo de temporalidad interna: su percepción está basada en la habilidad para recordar y anticipar, y siempre contiene un tema, el cual puede repetirse, modificarse o combinarse con otros (la presencia de dicho tema, por supuesto, no puede considerarse una característica indispensable de la música).

<sup>6</sup> N. del T. En la terminología inglesa de la fenomenología se distinguen dos binomios: “retention-protention” y “recollection-anticipation”. “Retention” (“retener”) es la percepción de que cada momento proviene de otro anterior, pero no implica el recuerdo de un hecho concreto ocurrido en el pasado, mientras que “recollection” (“recordar”) sí lo hace. Como contrapartida, “protention” (“intuir”) es la capacidad inherente al presente de intuir que un nuevo hecho va a suceder en el futuro, mientras que “anticipation” (“anticipar”) va más allá, intentando prever o adivinar el hecho concreto.

<sup>7</sup> N. del T. “Specious Present” (presente especioso): Término utilizado en psicología moderna para referirse a un intervalo de tiempo tal que los hechos contenidos en él se perciben como parte del presente, de ahí que se le llame especioso o engañoso, pues el presente objetivamente hablando, por definición, no puede tener duración real.

Schutz presenta a continuación un análisis fenomenológico de una secuencia de notas (*do-re-mi-do-re-re*), señalando los distintos casos de retención, reconocimiento pasivo e intuición. Procede después a una discusión sobre algunas de las categorías básicas de la experiencia musical. La primera de ellas es la continuidad-repetición (en el caso de una sola nota) o continuidad-intermitencia (en una sucesión de diferentes notas). La continuidad-repetición es aplicable tanto a un tema como a una nota, pues lo que sigue a un tema se puede considerar su continuación o su repetición. Otra categoría es la igualdad, de nuevo aplicable a una nota o a un tema. Sin embargo, la igualdad en música, o en la temporalidad interna, no consiste en la similitud numérica de varios elementos, sino en una cierta semejanza recurrente.

La diferencia entre escuchar y reflexionar es tratada de forma extensa por Schutz. Mientras que la escucha se dirige directamente hacia la música, la reflexión tiene como objeto el acto mismo de escuchar. En la audición, el tema (o melodía) es una unidad indivisible. Tal unidad se produce mediante la interacción entre los mecanismos de retención y protección de la conciencia, pero dicho mecanismo es apreciable sólo desde la reflexión. Para el oyente, en cualquier caso, la unidad de un tema o motivo implica que su experiencia tiene fases activas que se alternan con fases de descanso. Schutz establece una conexión entre el significado y las fases de reposo, cuando la mente adopta una actitud reflexiva hacia sus propias experiencias: "mientras ocurre una experiencia, es decir, mientras la vivimos, carece de sentido; sólo las experiencias pasadas, hacia las cuales podemos regresar, poseen significado" (p. 61). El significado se define explícitamente como "la actitud que experimenta la mente con respecto a sus experiencias pasadas" (p. 62).

Desde un punto de vista más general, la reflexión retiene o reproduce ciertas experiencias pasadas incorporándolas al presente especioso, y dicha selección del pasado es distinta para cada sucesivo acto de reflexión. Algunos recuerdos se nos imponen por su similitud, por ejemplo, con la experiencia presente. Otros son seleccionados según la dirección de nuestra atención y de nuestros intereses. Al mismo tiempo que recordamos, dentro de nuestra reflexión, también "recordamos" un conjunto de conocimientos siempre disponibles que determinan nuestra anticipación.

Tras la constitución de un tema, explica Schutz, es posible recordarlo como una entidad con un significado concreto y reconocerlo incluso a través de varias modificaciones. "Por último, podrá llegar a ser conocido de forma íntima, y no será necesario recordarlo más; ha sido recordado y se encuentra ahora a nuestra disposición" (p. 67). Curiosamente, esta familiaridad última de la entidad motívica contradice la afirmación previa de Schutz sobre la constitución politética de la música, y parece sugerir que una obra musical puede llegar a asemejarse a un concepto, es decir, susceptible de ser constituido monotéticamente.

Husserl concibió la fenomenología como un instrumento universal de investigación, aplicable tanto a los conceptos como a las experiencias sensoriales. En el trabajo de Roman Ingarden, el fenomenólogo polaco alumno de Husserl, el objeto de estudio no es la experiencia perceptiva del arte sino la obra de arte en sí, a la cual denomina “un objeto puramente intencional”. Una primera versión de este tipo de investigación, *Das Musikwerk*, escrita en 1928, fue traducida en su mayor parte al polaco en 1933 y publicada ese mismo año bajo el título *El problema de la identidad de la obra musical*. Se tradujo al alemán en 1957 y fue publicado en 1962 en el volumen sobre Ingarden *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*.

Ingarden inicia su investigación distinguiendo entre la obra musical y sus posibles ejecuciones. La obra no posee las mismas características que dichas ejecuciones: persiste en el tiempo; no está determinada por procesos físicos específicos; no está localizada en un espacio definido; en ciertos aspectos, no es perceptible; se trata de una individualidad única, en oposición a la multiplicidad de sus ejecuciones; y si consideramos la obra como una entidad definida por la partitura, no por ello está determinada en todos sus aspectos (en cambio, dicha afirmación no sería del todo cierta si considerásemos la obra como correlación de un concepto estético).

Se nos muestra a continuación que la obra musical no equivale a su experiencia psíquica o mental. La información sensorial auditiva que recibimos al escuchar es radicalmente distinta de los sonidos y las imágenes sonoras que percibimos. Las imágenes sonoras son objetos de nuestra percepción, mientras que la información auditiva es meramente experimentada al consumarse esa percepción. Elevarlas hasta la conciencia plena requiere una reflexión apropiada. Un sonido que se extiende durante varios segundos es percibido como único y siempre el mismo. Por el contrario, la información sensorial experimentada forma una multiplicidad continua y es constantemente renovada. Basándose en esta afirmación, el sonido es por tanto *pensado*: Es una objetivación, un objeto percibido a través de una interpretación propia de la percepción. De aquí se desprende que las ejecuciones de una obra, al ser todos sus componentes objetos “a los que se hace referencia al consumir cada acto de percepción”, son también objetos definidos. Una obra musical es distinta de todo esto: “La obra musical, con respecto a las percepciones a través de las cuales se muestra cada ejecución individual y gracias a las cuales la obra es pensada y comprendida en su verdadera esencia, trasciende a un nivel más alto que el de sus ejecuciones. Forma lo que podría denominarse una trascendencia de segundo orden”. Por tanto, la obra musical no consiste en una percepción mental o psíquica, sino en una objetividad de grado y forma de ser totalmente distinta”.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Ingarden, Roman. *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen, 1962. Pp. 22-23. (Los números de página de futuras referencias se indican en el propio texto).

Ingarden demuestra a continuación que la obra musical no puede identificarse con la partitura. Para empezar, no todas las obras están escritas. Por otra parte, la partitura es un sistema de símbolos en un papel, con unas propiedades que la obra representada no posee, y viceversa. Los símbolos son distintos de aquello que representan.

Seguidamente se nos revela que la obra musical no es un objeto real, puesto que no existe ni tiene lugar en el aquí ni en el ahora. Más aún, la obra posee elementos acústicos y no acústicos. Cuenta con una base tonal (sonidos, frases, secciones, etc., con propiedades melódicas, armónicas, rítmicas y de otras clases), así como con varios componentes extra-acústicos (ritmo y tempo, movimiento, forma, cualidades emocionales, sentimientos "expresados", motivos representativos y valores estéticos).

Llegados a este punto, se define la existencia de la obra musical como la de un objeto puramente intencional. Ingarden cierra esta discusión tratando el problema de la unidad (o totalidad) de la obra musical y su identidad. La totalidad es una forma del más alto nivel que incluye o nace a partir de formas menores, en último caso melodías y motivos. Las pausas en una obra no son interrupciones, pues pertenecen al tiempo inmanente de la obra. La identidad de una obra musical no podrá cuestionarse si es definida como la imagen intencional (o pensada) de una partitura, ya que en dicho caso contará con una base esquemática inalterable a lo largo de la historia. Si definimos la obra como la imagen de un objeto estético ideal, nos enfrentaremos al indisoluble problema de encontrar una ejecución ideal y perfecta. En su lugar, lo más aproximado que podremos encontrar será un objeto estético subjetivo relacionado con una comunidad musical específica y sometido al cambio histórico. La referencia a la partitura, sin embargo, puede justificar la concepción de la obra musical como una imagen más allá de la historia, en la que el cambio histórico aparecerá solamente como "un proceso de descubrimiento y actualización de las nuevas posibilidades del potencial de la obra dentro de su esquema" (p. 134). Los límites de este proceso quedan marcados por la partitura, y si se exceden aparecerá una obra diferente.

El esfuerzo de Ingarden por desarrollar una definición rigurosa de la obra musical es quizá demasiado laborioso, y su discusión abarca digresiones que no siempre parecen relacionadas con el tema. Pero su redundancia y excesiva amplitud se deben sin duda a su deseo de elaborar una reflexión sobre la obra musical hasta transformarla en una filosofía comprensiva de la música y relacionarla con las correspondientes teorías en otras artes.

En la monumental obra de Gisèle Brelet *Le Temps musical: Essai d'une esthétique nouvelle de la musique* (1949) hallamos contenida una investigación concreta y detallada de la naturaleza temporal de la música, que sin embargo no aparece catalogada como fenomenológica. Al igual que en el tratado de Ingarden, aunque de forma más explícita, esta sólida obra intenta

presentar una estética musical completa bajo un tema específico. El tratado se divide en tres partes, cada una centrada respectivamente en la “forma sonora”, la “forma rítmica” y la “forma musical”. A todo ello le precede una extensa introducción que aborda las diferentes propiedades temporales de distintas artes, y el contraste entre la estética trascendental de la música representada por Schopenhauer y Bergson y la metafísica inmanente que Brelet está a punto de exponer. Como es de suponer, resultaría imposible representar aquí el contenido de un trabajo tan voluminoso (735 páginas de texto), ni tan siquiera caracterizarlo de forma adecuada con algunos pasajes selectos. Tan sólo confiamos que esta breve discusión sea capaz de transmitir de forma general la naturaleza del tratado.

Tras algunas consideraciones generales sobre la relación de la sonoridad con el tiempo y el espacio, la primera parte, *La Forme sonore*, examina paso por paso el despliegue temporal de la melodía, su naturaleza expresiva, el carácter atemporal de la armonía y la conexión entre armonía y pensamiento. Brelet localiza la base de la “forma sonora” en el intercambio entre la melodía y la armonía, entre expresión y pensamiento. Esta polaridad fundamental se revela de diversas maneras. Aparece en la propia armonía, a la cual Brelet, enfrentándose a Bergson, define como un elemento diferenciador que prescinde del espacio:

Lo primero que hay que tener en cuenta en la música (y la importancia de esto es inmensa al tratar el problema del tiempo musical) es que existe un elemento que establece distinciones, no espaciales, sino interiores y cualitativas: la armonía. El “intervalo” (el espacio intermedio entre dos cosas) parece esencialmente una noción espacial, pero es aplicable tanto al tiempo como al sonido, lo cual nos lleva a preguntarnos si acaso no se desviste aquí de su carácter espacial. Si, como dijo Bergson, la *durée* [duración interna] es continuidad y fusión, toda diferencia o distinción ejercida sobre ella debería aparecer como una intrusión del espacio. Y sin embargo, existe una forma de distinción cualitativa (no espacial) que es propiamente temporal, y que se encarna en el intervalo armónico.<sup>9</sup>

La importancia de este pasaje se hace visible a continuación, cuando Brelet comienza a definir la dualidad fundamental en la música basándose en la proximidad de las alturas de los tonos y en los parciales armónicos:

Ya hemos diferenciado dos conjuntos que son necesarios y suficientes para la definición de la sonoridad así como para la constitución de la música: el conjunto de tonos y el conjunto de cualidades sonoras. Ambos son en realidad una extensión de los dos componentes comúnmente aceptados del sonido: “altura” y “cualidad tonal”. Pues bien, como veremos, el conjunto de las cualidades tonales se fundamenta en las relaciones armónicas con que se fijan las notas de la escala, es decir, en el constante retorno de sonoridades análogas y relacionadas. Por tanto la armonía, al adquirir carácter melódico en la escala, no pierde de ninguna manera su unidad interna sino que la transmite al propio tiempo y continúa uniendo las sucesivas sonori-

<sup>9</sup> Brelet, Gisèle. *Le Temps musical: Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Paris, 1949. Pp. 104-105.

dades, en el tiempo y a pesar del tiempo, mediante su relación cualitativa. La armonía une en sucesión lo que el espacio separa, del mismo modo que separa lo que el espacio une (p. 106).<sup>10</sup>

Brelet hace referencia a la representación espacial de los dos conjuntos, una espiral que se eleva verticalmente del tono más grave al más agudo. De este modo se nos muestra claramente la separación e independencia existente entre la "cualidad tonal" y la "altura". Las notas de la escala, señala, están vinculadas por dos clases de relación: proximidad espacial (resultado de sus alturas) y familiaridad sonora o consonancia (resultado de su "cualidad tonal"). Así, el intervalo más corto armónicamente es el de quinta, pero espacialmente el más corto es el de segunda, mientras que la octava es desde el punto de vista armónico prácticamente una misma nota, cuando espacialmente abarca una considerable distancia. El intervalo de segunda es, como hemos dicho, el más corto en el espacio, y sin embargo supone un salto armónico extremo. Las relaciones armónicas y espaciales son inversamente proporcionales.

Esta dualidad es ubicua en la música. Una de sus manifestaciones más prominentes se halla en las notas que tienden a resolver, y en su resolución:

Atracción y consonancia, he aquí los dos principios fundamentales de la música, y prácticamente la esencia de toda melodía y armonía: por una parte tenemos la *tendencia*, virtual y temporal, por otra la *posesión*, actual y suficiente. Y estos dos principios simbolizan el carácter profundo del propio tiempo, la ambigüedad entre el impulso siempre insatisfecho y sin consumir y el presente siempre consumado y suficiente, ambos extremos repeliéndose y atrayéndose al mismo tiempo.

La armonía, forma inamovible, delimita la estructura en la que se enmarca la sucesión melódica, y el movimiento puro de la melodía tiende hacia el reposo armónico, el acto virtual de convertirse en actualidad sonora. Lo que el oído acepta como "de paso" no lo aceptará como reposo; la nota melódica es esencialmente una "nota de paso", y de esta manera su indeterminación asume sentido y valor (p. 116).

La dualidad referida no está confinada al sistema tonal de la tradición occidental sino que se extiende, según Brelet, a toda la música. Para mostrarlo de forma explícita, sirva como ejemplo su discusión sobre la nota con tendencia a resolver: "La indeterminación es fruto, y también santo y seña, de la transformación inherente a toda tendencia, y la *universalidad de la noción de sensible* en las músicas más diversas atestigüa que la expresión de dicha transformación en la melodía es uno de los aspectos permanentes y fundamentales del tiempo en la música" (p. 117). Es cierto que el estudio de Brelet se centra principalmente en la música y la tonalidad occidental, pero no exclusivamente. Al reflexionar sobre el carácter conclusivo de la

<sup>10</sup> N. del T. Para facilitar la comprensión de todo este pasaje, señalaremos que el autor trabaja aquí con varios conceptos relacionados de la siguiente manera: Cualidad tonal—Cualidad sonora—Armonía, y Altura—Tono—Melodía.

melodía (el alejamiento y posterior retorno a la tónica, un ejemplo a gran escala de la dualidad de movimiento y reposo subyacente) Brelet incorpora la atonalidad a su discusión. La tónica “es tan sólo el mensajero provisional de la intemporalidad de un acto”, afirma Brelet. “Y es posible imaginar que dicha intemporalidad pueda ser expresada de otra forma, que el regreso de la melodía a su origen pueda manifestarse de un modo menos brutal, menos obvio, más sutil que el retorno a la tónica” (p. 117).

La segunda parte, y la menos innovadora, del tratado de Brelet, *La Forme rythmique*, se ocupa del carácter general del ritmo musical, la interacción de ritmo y compás, la estructura temporal del ritmo al ser experimentado, la relación entre el ritmo y el tiempo musical<sup>11</sup>, y entre el tiempo musical y el *tempo*. Una característica importante de su examen es, de nuevo, su crédito en las dualidades básicas que subyacen y explican las manifestaciones auditivas. También resulta bastante interesante su apoyo en los paralelismos entre la forma rítmica y la forma sonora, presentando la segunda como complemento de la primera.

El modo en que Brelet concibe el ritmo musical se capta fácilmente en su estudio de la relación entre el ritmo y el tiempo musical. La autora mantiene que el ritmo revela el tiempo musical con más claridad que el tono, pues abstrae su esencia. La figura rítmica es como una figura melódica, es la síntesis del flujo temporal, algo así como el “tema” del ritmo, que se construye mediante la repetición y variación de un tema intemporal, introduciendo recurrencias y permanencias en el proceso. Por todo ello es obvio que el ritmo se concibe como contrapartida de la melodía.

El ritmo sólo tiene sentido, continúa Brelet, si se encuentra inmerso en la subjetividad, donde tema y variación se convierten en una dialéctica de expectativas y sorpresas. El tema rítmico es también similar al melódico en cuanto que prepara su propio futuro y genera el deseo por escuchar su regreso: “Las leyes del ritmo, tanto en la música primitiva como en la occidental, se basan en la variación con repetición. El tiempo rítmico, como el musical, se compone simultáneamente de tiempo racional, sujeto al principio de identidad, y tiempo interno, en el que la creatividad heterogénea de la duración es respetada; en resumen, rechazo y aceptación del tiempo” (p. 361).

La tercera y más extensa parte del tratado, *La Forme musicale*, examina por turnos la expresión musical, la relación entre duración psicológica y tiempo musical y entre forma y expresión, la naturaleza del pensamiento musical y de los conceptos musicales, el carácter y las clases de sensaciones temporales, y los distintos tipos temporales de música, en especial la música en proceso de transformación y la música en el tiempo racional. Por último, ofrece una discusión sobre el tiempo musical y la filosofía del tiempo.

<sup>11</sup> N. del T. En inglés “Musical Time”, el tiempo tal y como es generado y percibido dentro de la música.

La exploración de la duración psicológica y el tiempo musical es de la máxima importancia para el concepto global de Brelet de la forma musical. El tiempo musical es estético, argumenta Brelet, porque es tiempo contemplado, y no duración psicológica inmediata. No obstante, no es abstracto sino completamente vivo, así como completamente inteligible. En él se reconcilian vida e intelectualidad, revelándose íntimamente relacionados en vez de opuestos. La obra musical, por tanto, y al igual que la propia sonoridad, nos hace experimentar la inteligibilidad del tiempo, de modo que vivimos y pensamos en un solo acto. Y todo esto es posible porque la creación musical es una reconquista del tiempo musical intrínseco a toda sonoridad; es "el ascenso del creador desde la duración psicológica hasta el tiempo musical" (p. 424). Lejos de negar la duración psicológica, el tiempo musical es la elevación de dicha duración a su máximo exponente, donde descubre su propia esencia, se desprende de su inercia e ineficacia, y alcanza plenitud y dinamismo creador.

El tiempo musical contiene una paradoja, continúa Brelet, pues es inteligible y al mismo tiempo vivido, una estructura estable y una duración en movimiento, una forma eterna y un dinamismo que fluye. La inmediatez del tiempo musical se obtiene de manera mediata; surge en nosotros a partir de la comprensión de una forma que parece ser su propia negación. Esta forma, responsable de la objetividad en el tiempo musical, puede recrear una duración indefinidamente, duración que puede vivir de nuevo, con eterna frescura, gracias al sostén que le proporciona la esencia del tiempo mostrándose a través de ella.

Brelet regresa al tiempo musical inmanente en la sonoridad o tono. El sonido secciona una porción del tiempo y lo organiza, ya que al desplegarlo unifica sus diversos momentos. Como punto de unión entre el cambio y la permanencia, el sonido determina por sí mismo las leyes fundamentales de toda forma musical, pues ésta también se despliega en el tiempo y asocia los principios de cambio y permanencia. Siendo más específicos, el tiempo inmanente en el sonido es simultáneamente forma y duración percibida, ya que el sonido encarna la acción fundamental implícita en la duración psicológica: efectúa la unión entre recuerdo y expectativa; "nos lleva a ese tiempo metafísico en el que la evolución es cautiva del eterno presente":

¿Pero acaso no es este tiempo metafísico el lugar donde la antinomia entre la duración psicológica y el tiempo musical queda resuelta? El sonido es al mismo tiempo forma y duración, ¿es que no se debe a su esencia como duración verdadera que su forma temporal esté viva? Y al mismo tiempo, puesto que la verdadera duración está cercana a lo intemporal, ¿no es esa la razón de que no se contradiga con la forma? En el eterno presente del sonido la forma y la duración se unen, es en el presente donde las tendencias se recogen y realizan, y donde nace la forma temporal que acompaña a esas tendencias. Y el sonido, que consiste en duración psicológica y tiempo musical a un mismo tiempo, y que subordina el uno al otro, ... anticipa el ascenso hacia el conocimiento temporal que constituye el más profundo proceso de creación musical (pp. 428-29).

Esta relación entre duración psicológica y tiempo musical se convierte a continuación en la base de una tipología de los estilos musicales, de acuerdo con la naturaleza de su constitución temporal; una tipología que comprende la mayor porción de esta tercera parte del tratado. La creación musical, nos recuerda Brelet, es el ascenso desde la duración psicológica hacia el tiempo musical, pues el tiempo "intemporal" de la obra musical nace al traspasar la duración espontánea. En este ascenso, no obstante, el creador es libre de alejarse o permanecer cerca de la duración psicológica: "Puede ocurrir que [el creador] desee preservarla a toda costa, que obligue al tiempo musical a recogerla con toda su fragilidad e imperfección. Al igual que algunas obras ascienden plenamente hasta el tiempo musical, otras permanecen cerca de la pura duración e intentan inscribirla mediante formas sonoras" (p. 592). Como resultado, continúa Brelet, la duración espontánea es sometida a forma y pensamiento, y la música expresa no sólo esa duración sino también el modo en que ha sido concebida. Incluso aquella música basada en la "tendencia hacia algo", más aún, especialmente la música basada en esa tendencia, nos muestra cómo construye una cierta concepción del tiempo. Tanto si se trata de música clásica o romántica (música que escoge "ser" o música que escoge "convertirse" o "tender hacia algo"), sus técnicas particulares son siempre expresión de cierta opción fundamental, cierto deseo de crear forma, desde el cual nace la coherencia de la obra musical.

Las categorías formales que distingue Brelet se corresponden básicamente con los extremos de la polaridad clásico-romántica, añadiendo a cada uno de ellos una subcategoría. Se incorporan así dos estilos musicales tipificados por la música de Bach y de Stravinsky. De hecho, los estilos descritos están en realidad asociados con compositores individuales: el romanticismo queda representado por Wagner y su subcategoría por Bach, al igual que la subcategoría del clasicismo se identifica con Stravinsky. Tan sólo el clasicismo entendido en su forma dieciochesca más pura carece de representación individual. Esta dualidad es claramente simétrica y de naturaleza no tanto histórica como sistemática.

Existe una paradoja obvia, comienza Brelet, en el hecho de expresar el proceso inmediato de la conciencia a través de la eternidad de la forma, y sin embargo se puede ver en la música de Wagner, por ejemplo, una expresión sonora del concepto temporal de la duración similar al de Schopenhauer o Nietzsche. La música clásica formula un racionalismo del tiempo, que se traduce en un ritmo, tonalidad y temática rígidos, permitiendo que la forma musical se encierre armoniosamente a sí misma fuera del tiempo cotidiano. Esta música se realiza a sí misma en la sonoridad presente y actual. El músico clásico acepta sólo duraciones transparentes e inteligibles. Por el contrario, el músico romántico rechaza la inteligibilidad clara: al haber elegido un anhelo que no puede ser nunca satisfecho, pierde contacto con el sereno disfrute de la sonoridad y su reposo perfecto: "La tendencia pura destruye la inteligibilidad de la sonori-

dad. Aquello que conecta los acordes no es ya la necesidad producida por sus relaciones sino por la contingencia de relaciones dinámicas libremente depositadas en ellos por la voluntad expresiva del músico” (p. 595). El romanticismo transforma el propio sonido, pues el tiempo musical cede ante la tendencia vital. El sonido deja de ser esencia, en palabras de Brelet, para convertirse en fenómeno; desprovisto de realidad autónoma, permanece tan sólo como símbolo. Este contraste puede expresarse también en términos más concretos: “toda música basada en la tendencia pura es esencialmente atonal ya que cada nota, en vez de ser un elemento estable, se convierte en una sensible deseando alejarse de sí misma, y el sonido deviene un polo imaginario, un instrumento al servicio de la perpetua posposición” (p. 600).

Las descripciones de Brelet contienen muchos aspectos musicales técnicos y concretos que son fundamentales. Un ejemplo característico es el contraste entre la función del intervalo de quinta en el clasicismo y el del intervalo de tercera en el romanticismo. Igualmente importante es su discusión sobre el modo de emplear la repetición en cada estilo, es decir, sobre repetición y secuencia respectivamente:

Existen, podríamos decir, una repetición clásica y una repetición romántica, impulsadas por dos conceptos y sentidos del tiempo opuestos. La gran diferencia entre el motivo clásico y el motivo romántico es que, al repetirse, el primero abarca la obra y la dirige a su origen, mientras que el segundo se distancia de ese origen, confirmando su tendencia en vez de vencerla. *La repetición Clásica es permanencia; la repetición Romántica es crecimiento* (p. 613).

Desde el punto de vista bastante amplio de Brelet, la dualidad clásico-romántica queda cimentada por la igualmente consabida dualidad entre armonía y melodía:

De un modo general, *la música de tendencias se caracteriza por el predominio de la melodía, que es la encarnación de esa tendencia*. Mientras en la música de la temporalidad racional [música clásica] la armonía, el elemento que racionaliza la tendencia musical, gobierna sobre la melodía, en la música de tendencias [música romántica] es la emotividad de la melodía, expresión de la energía vital, quien gobierna sobre la armonía, introduciendo así un trastorno en su esencia racional (pp. 613-14).

Brelet es incansable a la hora de especificar los detalles técnicos y cualitativos de su dualidad clásico-romántica central; en efecto, la elaboración y extensión de su inventario acarrea inevitablemente la repetición excesiva de algunos aspectos y afirmaciones.

La música de tendencias se manifiesta también en la polifonía, más específicamente en la polifonía de Bach, que es emparejada así con la música de Wagner como una subcategoría o incluso un segundo tipo de estilo “romántico”. Este emparejamiento no es nuevo, obviamente; se puede encontrar en teorías estilísticas dualísticas sobre la continua alternancia de estilos

opuestos a lo largo de la historia de la música occidental e incluso de las artes visuales occidentales (el trabajo de Curt Sach *Commonwealth of Art*, 1946, proporciona un elaborado ejemplo). Para Brelet, Tanto Bach como Wagner se sitúan en el extremo opuesto a la música clásica. Su música se basa en un proceso de crecimiento y decrecimiento, al cual se someten todos los aspectos de la polifonía. La curva de una línea contrapuntística es siempre ascendente: “del mismo modo que un ser vivo se hace y realiza, así la realización de una línea contrapuntística expresa ante todo su crecimiento” (p. 647). Las cimas de varias curvas sucesivas a menudo conforman líneas ascendentes o descendentes, como una curva de crecimiento desplegada en un amplio gesto. Brelet aprecia además otros aspectos del fenómeno de crecimiento en la progresiva animación rítmica del flujo melódico, las transiciones hacia el cromatismo, e incluso en el aumento de la amplitud de sucesivas curvas y de los intervalos que las componen. A estas formas de crecimiento añade finalmente la fuga y el *stretto*.

Brelet argumenta de esta forma cómo el mismo concepto del tiempo puede unificar diferencias tan grandes como las existentes entre la armonía wagneriana y la polifonía de Bach. Hasta aquí, la perspectiva sistemática se impone a la histórica. Brelet procede, no obstante, a examinar las diferencias entre los dos estilos. Cada uno de ellos encarna su tendencia con sus propios mecanismos. En el caso de Bach el proceso es menos inmediato, pues el rigor polifónico debe conquistar la espontaneidad de la experiencia temporal de forma consciente. De aquí la diferencia fundamental, en último término, entre el “tiempo vivido” y el “tiempo pensado”:

Tras completar el análisis, vemos cómo una diferencia fundamental separa la tendencia musical de Bach de la de Wagner: La polifonía es fiel, dentro de su propia tendencia y realización, al eterno presente; y el tiempo vivido donde nace es elevado y conducido con él [el presente eterno] hacia el tiempo inteligible, donde finalmente se alcanza y consume el universo riguroso y transparente de sus formas (p. 653).

Es sin duda un error por parte de Brelet buscar “rigor formal” cuando la forma es el producto común de música, texto y acción dramática. En cualquier caso, persigue con ahínco el origen de la estabilidad y majestuosa calma de la tendencia en la polifonía de Bach y lo encuentra en el “tiempo pensado”, sin el cual no podría ser construida.

En un capítulo sobre el clasicismo, también referido por Brelet como “la música del tiempo racional” o, alternativamente, “la música del eterno presente”, las características de los dos estilos clásicos (el clasicismo del siglo dieciocho y el de Stravinsky) son investigados con atención. Una vez caracterizados el ritmo, la armonía y la temática del estilo más temprano, “la música del tiempo racional”, Brelet se encarga del estilo de Stravinsky, “la música del tiempo racional concreto”.

El tiempo racional de la forma clásica alcanza a ser tiempo musical sólo de modo incompleto, nos explica Brelet, puesto que siempre es en alguna medida abstracto y está subordinado a un esquema preliminar:

Expresa la comprensión pero no tanto el pensamiento creador; consiste en un "yo pienso" que mira a sus propias categorías y no es consciente de su fuente o de sí mismo. Y la razón de que la forma Clásica se desarrolle las más veces en un tiempo-espacio, se debe a que el "yo pienso" kantiano clásico, olvidado de sí mismo, se sustenta más en el objeto que en su propio acto. Ahora bien, existe un tiempo racional vivo que sólo es capaz de expresar un acto, independientemente de sus efectos, y que busca su propia forma en las profundidades de su espontaneidad. Este tiempo racional concreto es el que encontramos en la música de Stravinsky. Aquí, el "yo pienso" del pensamiento musical no es ya ese polo imaginario, esa forma vacía que encontrábamos en Kant, sino *el yo vivo* de Fichte, consciente de la unión en sí mismo de la inteligibilidad suprema y la realidad suprema (p. 678).

Para Brelet, Stravinsky es un *clásico* en el sentido más auténtico de la palabra porque consigue llegar con mayor fuerza que muchos de los denominados clásicos al verdadero corazón del clasicismo: la percepción del tiempo subordinado al acto de la razón.

Brelet sostiene también que, aún teniendo en cuenta que toda música basada en el tiempo racional estará siempre gobernada por la necesidad, nunca el clasicismo del siglo dieciocho sufrió esa necesidad con tanta fuerza como lo hace la música de Stravinsky, pues ya no está impuesta desde fuera del acto creador, y dicho acto encuentra su libertad y su fundamento en las categorías del pensamiento musical y en las leyes inmanentes del material sonoro. Para el músico que trabaja con el tiempo racional concreto, la necesidad no sólo gobierna la obra objetiva completa sino que inspira la actividad creadora que la produce, lo que en el caso de Stravinsky ocurre sólo después de que haya escogido sus necesidades e impuesto sus propias limitaciones sobre el material.

Para concluir el capítulo, Brelet procede a una discusión difícil de comprender sobre el "eterno presente". En él compara la música de Stravinsky con la música primitiva, una comparación que parece inspirarse en el acto repetitivo tan conspicuo en ambos casos. En la música primitiva, afirma, la vida espontánea y completamente pura del tiempo musical conduce a un conocimiento implícito de la primacía de lo eterno, mientras que en Stravinsky el conocimiento explícito de dicha primacía conduce directamente al tiempo musical más vivo que existe. La vida desbordante que anima las austeras formas de ambas músicas es la expresión de una victoria total del tiempo musical sobre la duración psicológica. El tiempo musical de Stravinsky, de hecho, ignora la duración psicológica y se sitúa en la duración vital y elemental o en la duración espiritual:

En el tiempo musical de Stravinsky la vida toma control de su propia eternidad y descubre su afinidad con el espíritu. Inversamente, la forma espiritual pura y completa de este tiempo musical crea mediante su propia esencia y su devoción hacia lo eterno una vida intensa y superabundante: es al mismo tiempo una eternidad de duración vital (siempre encadenada al eterno instante) y una eternidad de duración espiritual, similares y a la vez contrarias, elegidas e impuestas por la voluntad sobre la duración psicológica en que irrumpió la eternidad de la vida, y que es así vivida más intensamente que la duración de la vida ordinaria. En el tiempo musical, al igual que en el tiempo real, del mismo modo que la vida es la fuente del eterno presente, el eterno presente activo es la fuente de la vida. Ya que vivir y existir, tanto para una obra como para nosotros mismos, consiste en superar el tiempo (pp. 689-90).

El tratado de Brelet es al mismo tiempo poético y repetitivo, pero su repetición está justificada en cierto modo por su contribución a la calidad poética del trabajo. Más importante será preguntarse si su investigación sobre el tiempo es fenomenológica. Como sabemos por el trabajo de Husserl, la fenomenología del tiempo, o más concretamente, la fenomenología de la conciencia del tiempo es un área establecida y de gran importancia dentro de la fenomenología, y sus métodos y aspectos esenciales quedaron elaborados desde un principio con transparencia. No obstante, el trabajo de Husserl era obviamente desconocido para Brelet, y su estudio sobre el tiempo musical no puede ser considerado realmente *fenomenológico* en el sentido estricto de la palabra. Por ejemplo, ella no muestra sistemáticamente, como hicieron Alfred Schutz o Roman Ingarden, el modo en que los objetos fenomenológicos de la música (esencialmente las notas, las melodías, y la obra musical) adquieren su existencia, al igual que no examina con detalle, cuando lo hace, la intencionalidad, la suspensión de la realidad, la relación entre esencia e historia, o las perspectivas y modos de existencia de los objetos fenomenológicos. En cambio sí proporciona descripciones sensibles y acertadas sobre la síntesis de pasado, presente y futuro en la melodía, y sobre las clases fundamentales de ritmo, melodía, estilo armónico y forma, descripciones en general fenomenológicas, ya que no técnicas, pero que parecen no ser conscientes del carácter fenomenológico de estos aspectos o de la música en general. El interés, la originalidad y el valor del tratado de Brelet son, a pesar de todo, considerables, pues elabora convincentemente una descripción sistemática del tiempo musical que parece extraer la esencia de la música a partir de sus distintas fachadas históricas. A lo largo de este proceso, al menos, su “metafísica inmanente” o “nueva estética” recuerda en cierto modo a la técnica de la libre variación imaginativa utilizada por Husserl para profundizar en la esencia del objeto fenomenológico.

En la obra de Jeanne Vial, *De l'être musical* (1952), de nuevo nos encontramos con una mezcla de ontología y fenomenología, en vez de una estricta investigación fenomenológica. Vial es una discípula de Gabriel Marcel, y las cuestiones filosóficas que surgen de la música no son tratadas como problemas objetivos que pueden ser analizados y resueltos sino como miste-

rios que deben ser compartidos y comprendidos como experiencias de vida. Y sin embargo, esta concepción aparece combinada, paradójicamente, con una claridad de expresión y una precisión poco habituales.

El estudio de la música de Vial se centra principalmente en la naturaleza y el papel que juega el concepto, comenzando con el concepto elemental de una nota, representada por ejemplo por la sílaba "do", la cual ella define provisionalmente como "la posibilidad, fundada en la similitud, de evocar un sinfín de símbolos e imágenes y de clasificar un número infinito de notas concretas".<sup>12</sup> Toda similitud, señala, implica una referencia a las diferencias existentes. Descubrimos que el concepto de una nota le permite situarse no sólo en relación con el infinito conjunto de agudos y graves sino también en relación con la escala, de modo que el concepto implica una estructura.

¿Pero cómo se forma el concepto de "do" a partir de una percepción sonora? Vial procede a describir el proceso con detalle. En un principio dicho proceso implica pasar de la presencia a la ausencia: "el concepto de "do" es en realidad el pensamiento de una nota que no estoy escuchando, que no está presente, esa es la razón por la cual debo evocarla, ya que si fuese capaz de percibir la totalidad del universo, de estar presente en cada punto del espacio, el pensamiento conceptual sería inútil" (p. 71). La existencia del concepto también implica una relación entre el pensamiento de lo ausente y su inmediata percepción. El concepto de una nota, sin embargo, se define en relación con un sistema estructural completo, una red conceptual que existe gracias a que la configuración musical concreta es orgánica. Por tanto, puede descomponerse en frases, intervalos y sonidos que adquieren significado sólo como parte de un todo:

Estos apuntes nos muestran el camino a seguir para responder a las preguntas planteadas: podremos definir el status ontológico del concepto sólo cuando hayamos especificado las características de la conciencia musical concreta, mostrado la posibilidad de concebir música que no estamos escuchando, y examinado exhaustivamente la naturaleza de este pensamiento de lo ausente. Sólo entonces podremos comprender la relación que existe entre la organicidad de lo concreto y el sistema abstracto de escalas. (p. 73)

Vial utiliza lo que denomina "la hipótesis de las Ideas". "Cuando pienso en el concepto de octava", afirma, recurriendo a la psicología de Laporte, "o en la semejanza entre las octavas  $do^3$ - $do^4$ ,  $re^3$ - $re^4$ , etc., la estructura orgánica vivida a través de la experiencia concreta es sustituida por una sensación de confusión entre las tendencias constituyentes de la memoria y el concepto" (p. 87). Aun así, mantiene Vial, estas tendencias no son suficientes para explicar el quid del concepto, el cuál también implica el Ser<sup>13</sup>. Este Ser:

<sup>12</sup> Vial, Jeanne. *De l'être musical*. Neuchatel, 1962. P. 68.

<sup>13</sup> N. del T. El autor utiliza aquí el término inglés "Being" para referirse no a un ente concreto sino a la acción de ser o existir en sí misma.

Lejos de identificarse con experiencias singulares fragmentadas, nos permite juzgarlas como limitadas. Implica una red conceptual que hace referencia también a la noción abstracta del universo. Dicho *Ser* nos sitúa, por así decirlo, en el justo medio entre dos extremos. Si en un extremo situamos la ruptura total con el *Ser* (ruptura que engendra un conocimiento completamente indeterminado, es decir, ignorancia) y en el otro establecemos la memoria singular (una ruptura con el objeto concreto ya percibido, pero cuyo recuerdo proporciona sentido a su concepto), en la red conceptual referida todo ocurre como si hubiese una ruptura con aquellos entes de los cuales no poseemos una experiencia temporal, pero cuya memoria da sentido al concepto: todo tiene lugar a través de un *Ser* o una *Idea* de “hacer” (p. 88).

Para justificar la hipótesis de las *Ideas* musicales, Vial recurre a una experiencia relatada por Étienne Souriau que tuvo lugar en cierta ocasión en que estaba tocando el “*la*” en el piano para que afinase la orquesta. Mientras repetía la nota mecánicamente, Souriau se entretenía aislando el sonido de la multitud de discordes aproximaciones que parecían aprisionarlo:

En ese momento una extraña amaurosis ocultó todo lo que me rodeaba de modo que apenas era consciente de un hormigueo lumínico en mi retina, un hormigueo que me parecía sentir por todo el cuerpo. En el instante en que esta fervorosa niebla era casi opaca, tuve una extraña impresión repentina, me parecía ver brillar *la nota misma* a través del caos, y mi alma se impregnaba de su verdad pura. Y al igual que al bañarse con la marea alta uno se siente absorto y arrastrado por una ola demasiado poderosa, permanecía yo estupefacto ante el sonido, completamente abstracto, y ante la casi insoportable agudeza de su perfección (pp. 91-92).

Vial aprecia una “riqueza misteriosa” en esta experiencia, un pensamiento que combina y supera las dos formas habituales del conocimiento: la reflexión y la atención al presente sensorial. Aquello sobre lo que reflexionamos no está ausente, y la atención a lo sensorial no está restringida. De modo similar al sentimiento de remembranza de Proust, la experiencia “trasciende la oposición de los éxtasis temporales, pues desvela una *Idea*, una presencia perfecta” (p. 92). Cada unísono, continua Vial, parece contener la promesa de una experiencia así: “en el unísono, entes concretos (con voces y colores tonales diferentes) son unidos bajo un único ser que aparece desde ese momento como un acto normal en comparación con los actos parciales que lo componen. El unísono por tanto posee la capacidad de unificar notas concretas, una capacidad similar, aunque más débil, a la que posee la *Idea*, punto de referencia de la masa completa de experiencias posibles, reales y concretas” (p. 92).

El concepto, al parecer, es un acto incompleto que hace referencia, por un lado, a la experiencia sensorial, y por el otro a la *Idea* intemporal. Sólo podremos comprender la forma de hablar de un niño, señala Vial, a través de la relación entre concepto e idea. “Es efectivamente un misterio que el niño sea capaz de separar el símbolo de la experiencia única y precisa a la cual está vinculado. Basta con una sola experiencia para destapar en él un conocimiento

que se desborda hasta el infinito” (p. 96). La Idea ausente debe aclarar el experiencia *hic et nunc* (aquí y ahora) y asociar a continuación el símbolo con el concepto, no con el *hic et nunc*.

En sus “conclusiones ontológicas”, Vial sitúa las encarnaciones singulares de la *Idea* (sus ejecuciones sonoras) entre el concepto y la *Idea*: “La explicación de las relaciones entre la *Idea* y la presencia sensorial nos permitirá describir la estructura ontológica del ente musical y de los tres niveles de pensamiento que lo aprehenden: sensación, concepto, idea” (pp. 125-26). Al igual que existe un concepto de nota y una idea de nota existe también un concepto y una idea de la Novena Sinfonía de Beethoven.

El pensamiento conceptual se caracteriza, según Vial, no por la ausencia de su encarnación sino por la imperfección de los actos análogos. La música permanecerá ausente mientras seamos conscientes de que lo sensible<sup>14</sup> nos está ayudando a evocarlo. Sólo está realmente presente [la música] si su encarnación alcanza un cierto grado de perfección.

El punto de vista de Vial sobre la obra musical como *Idea* concreta está muy cercano a los conceptos de Schloezer. Ambos son inesperados en el contexto del pensamiento del siglo veinte, y en el caso de Vial el idealismo se mezcla con una fenomenología que puede devenir fácilmente en metafísica de la “presencia”, o encarnación, de la obra musical. Mas quizá deberíamos entender la propia fenomenología como una extraña objetivación de lo subjetivo. En cualquier caso, la *Idea* de la Novena Sinfonía de Beethoven, junto con sus diversas encarnaciones, puede servir a los mismos propósitos explicativos que, en el caso de Ingarden, el objeto puramente intencional, la obra musical y sus ejecuciones.

La tendencia a convertir la fenomenología en metafísica es una de las características centrales de la obra en dos volúmenes de Victor Zuckerlandl *Sound and Symbol* (1956-73). El primer volumen, completado claramente en 1948, lleva el subtítulo *Music and the External World*. Trata sucesivamente el sonido, el movimiento, el tiempo y el espacio, ofreciendo de hecho, aunque no de nombre, una fenomenología de estas cuatro manifestaciones. Aparte de adoptar un punto de vista metafísico ante los objetos fenomenológicos localizándolos en el “mundo Exterior”, el trabajo de Zuckerlandl está desfigurado también por el obstáculo de un tono pedagógico que parece sugerir más el ambiente de un aula que el interés transparente e investigador del erudito o el filósofo.

Las notas poseen una cualidad dinámica, afirma Zuckerlandl. *Re* está en estado de tensión, que consiste en una relación de *re* con *do*, más específicamente un impulso de *re* hacia *do*. Este es el “significado” musical de la nota, y es imposible imaginarlo sin ella: “el significado musical de las notas es uno con ellas, sólo puede representarse a través de ellas, existe sólo en ellas”.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> N. del T. es decir, aquello que está predispuesto a ser sentido.

<sup>15</sup> Zuckerlandl, Victor. *Sound and Symbol: Music and the External World*. New York, 1956. P. 67.

Dentro del contexto de una escala o melodía diatónica, por tanto, la nota asume significados dinámicos, que según Zuckerlandl se hallan en las propias notas. Cómo han llegado esos significados hasta ahí, sin embargo, parece un asunto sobre el que Zuckerlandl no considera necesario ofrecer explicación.

Sus posturas son muy similares en el caso del movimiento, espacio y tiempo musical. Zuckerlandl soluciona el problema de un movimiento en el que nada se mueve mediante la noción de un “tercer estado” o “nivel”. Insiste en que la música “viene de fuera”, que es un “fenómeno del mundo exterior”, una idea que da por hecho sin ninguna referencia a la evidencia o a la percepción. Pese a todo, Zuckerlandl insiste en que la música no pertenece al mundo físico ni al psíquico. Más bien, la música:

Nos permite constatar, sin posibilidad de error, que “el mundo más allá de las cosas y los lugares” no es, en contra de lo comúnmente aceptado, idéntico al mundo de la psique; e igualmente, “el mundo allende la psique” no es idéntico al mundo de las cosas y lugares. Debe existir un *tercer nivel*, el cual no es mundo psíquico ni corporal, ni tampoco una combinación de ambos, y que mantiene una relación con ellos equivalente al de lo general con lo particular, lo primario con lo derivado. El movimiento que tiene lugar en este nivel es doblemente “puro” en cuanto que no está ligado a las cosas ni tampoco al flujo de la conciencia. Ése es el movimiento de las notas, un movimiento que aún no ha sido enlazado con ningún cuerpo o psique, la forma más pura y primigenia de movimiento que conocemos” (p. 145).

En relación con el tiempo, Zuckerlandl distingue entre tiempo musical y tiempo físico. El tiempo musical posee propiedades o fuerzas dinámicas intrínsecas. El compás y el ritmo no son las causas de estas fuerzas sino su consecuencia. Los ciclos del compás existen, mantiene Zuckerlandl, incluso durante los silencios y las síncopas. De ahí se desprende que la música, como arte temporal, va mucho más allá de la simple sucesión de notas, pues la sucesión temporal siempre se comporta como una ola, y “los fenómenos de compás y ritmo son producto de las fuerzas activas en esa ola”:

Surge la pregunta, ¿qué es aquí lo que se mueve como una ola? No son las notas; tampoco es el oyente. ¿Qué nos queda por proponer sino el propio tiempo? Las fuerzas de la ola son las fuerzas del tiempo, o mejor aún, es el tiempo actuando como una fuerza. Por tanto la segunda fórmula rezaría: la música es un arte temporal en cuanto que, para lograr su propósito, utiliza el tiempo como una fuerza. De acuerdo con esta afirmación, si el compás y el ritmo están libres de toda sospecha de ser mera ilusión, si la sensación de ritmo merece el *status* de experiencia genuina, incluso de cognición, entonces lo experimentado en el ritmo sólo puede ser el propio tiempo. Una tercera fórmula sería: música es arte temporal en cuanto que en ella el tiempo se revela a sí mismo en la experiencia (p. 200).

El concepto de espacio de Zuckerlandl es la parte más equívoca y menos convincente de su teoría. Una de sus caracterizaciones del sonido aparece en una sección bajo el enigmático

título *¿Es audible el espacio?* “Escuchar un sonido implica una sensación de ‘fuera de sí’; no es una experiencia totalmente ajena al espacio. El oyente es consciente del espacio” (p. 274). Pero poco después de esta afirmación, Zuckerlandl adopta una postura algo distinta:

Parece que nos enfrentamos a dos experiencias espaciales que difieren en algunos puntos esenciales. La experiencia espacial del ojo y la mano se basa principalmente en las partes y en la distinción entre esas partes. El espacio que vemos y tocamos, en el que nos movemos, y que, por último, sirve de punto de partida para nuestras ciencias del espacio o geometrías, se ha definido como *el agregado de todas las partes*. El oído, por otra parte, sólo conoce el espacio como un todo indivisible; no sabe nada sobre partes o distinciones. El espacio que escuchamos es un espacio sin fragmentos (p. 276).

Zuckerlandl adopta entonces la idea de un espacio auditivo siempre en movimiento:

Como criatura que ve, conozco el espacio como algo fuera de mí y que permanece fuera, al cuál me enfrento; yo estoy aquí, el espacio está ahí, dos mundos rígidos y permanentemente separados; como oyente del sonido, el cual no conoce el concepto de “*ser fuera de sí*”, conozco el espacio como algo que *viene* de fuera, siempre dirigido hacia mí, siempre en movimiento hacia mí. De acuerdo con esto, el cambio desde el espacio visual al auditivo sería como la transición desde un medio estático a otro fluido...

Vemos (y tocamos) un espacio en el que las cosas se mueven. La afirmación de que el espacio mismo se mueve carece de sentido para el ojo y la mano; no así para el oído. Escuchamos un espacio que está él mismo en una especie de movimiento. Formulándolo con diferentes palabras, escuchamos un “espacio que fluye” (pp. 277-78).

Otra noción del espacio auditivo aparece más adelante: “en el mejor de los casos podría entenderse como un espacio rudimentario a partir del cual un día conseguiría desarrollarse un espacio genuino, siempre y cuando ojo y mano concedan su ayuda” (p. 279). Zuckerlandl ofrece una descripción más detallada en la siguiente discusión:

El espacio de los sonidos, así pues, es una profundidad sin partes ni lugares que rodea al oyente, o más acertadamente, que se dirige al oyente desde todas partes. La profundidad de este espacio no tiene nada que ver con la dimensión que, junto con la altura y la anchura, define el espacio tridimensional visual. Altura, anchura, profundidad... tales distinciones no existen en el espacio auditivo. Aquí sólo existe una dimensión, “desde...”, la cual, si nos place, podemos denominar la única dimensión del espacio auditivo. “Desde...” no quiere decir “desde allí o desde otro sitio” sino “desde todas partes de la profundidad”... para el que escucha, percibir el espacio significa encontrarse en el punto hacia el cual se dirige todo el espacio, hacia el cual fluye desde todas partes. La experiencia espacial del oyente es una experiencia de un espacio que corre hacia él desde todos los puntos (pp. 290-91).

La confusión de Zuckerlandl se hace más conspicua en el capítulo *El orden y el espacio auditivo*. Comienza citando una idea de Ernst Mach: “Partiendo del hecho que diferentes notas pueden sonar a la vez, al igual que diferentes colores pueden aparecer juntos, Ernst

Mach concluye que el reino sonoro posee un orden *análogo al espacio* (p. 300). A partir de una noción tan indiscutible como ésta Zuckerlandl deduce y propone gran número de ideas inaceptables. No queda claro, para empezar, si el orden implica la noción de espacio, o si el espacio conlleva orden, o si ambas son equivalentes. Y las mismas preguntas surgen con respecto a las “relaciones”: “El espacio (expandiendo nuestra definición anterior) no es sólo el ámbito desde el cuál algo externo se enfrenta a mí; espacio es también el ámbito en el que aquello que se enfrenta a mí está también relacionado conmigo. El espacio es el origen del encuentro y de la relación. En el encuentro el espacio se revela como “fuera de”; en las relaciones mutuas de las partes encontradas, el espacio se revela como orden” (p. 302). Este nuevo requisito, sin embargo, conduce a una complejidad relativamente ininteligible:

El concepto de un espacio fluido, sin posiciones ni partes, nos ha familiarizado ya con la idea de que el espacio posee una naturaleza de “estado” más que de lugar. No debería ser difícil interpretar ahora las diferencias auditivas como diferencias de estado. Así, el equivalente de las diferencias de localización en el espacio visual serían las diferencias de estado dinámico en el espacio auditivo. “Estado” se entiende aquí del mismo modo en que entendemos el equilibrio o desequilibrio: Una condición que desea perpetuarse o alejarse de sí misma, que apunta hacia sí misma o lejos de sí, tendencia, tensión dirigida. Pero “dirección” tampoco ha de malinterpretarse como si estuviésemos en el espacio visual, no significa “desde un lugar hacia otro lugar”; es dirección desde un estado hacia otro estado, desde un “en todas partes” hasta otro “en todas partes”: dirección en un sentido puramente dinámico (p. 303).

La dificultad de Zuckerlandl reside en parte en su incapacidad para distinguir las cualidades espaciales específicas de la música del espacio corriente. “Comparado con la nota individual”, observa:

El acorde parece proporcionarnos una mayor sensación de la presencia del espacio, como si el acorde ocupase más espacio que la nota aislada... Sabemos que sería erróneo interpretar dicho fenómeno de este modo; los sonidos no ocupan más o menos lugar, y el espacio auditivo no está vacío y después lleno. El espacio auditivo está siempre “lleno”, incluso cuando suena una sola nota. Un acorde no ocupa más espacio que una nota, las notas ocupan *todo* el espacio disponible. El espacio en su totalidad es afectado tanto por una nota como por un acorde (p. 307).

No es necesario proseguir analizando las confusiones entre los objetos fenomenológicos y la realidad en la obra de Zuckerlandl para darnos cuenta que dicha confusión se revela con más claridad en sus consideraciones sobre el difícil problema del espacio musical.

La obra *Man and the Musician* de Zuckerlandl, publicada en 1973 pero completada diez años antes, y subtitulada *Sound and Symbol, Volume 2*, consta de diferentes secciones sobre la musicalidad, el oído musical y el pensamiento musical. Es más afortunado que el

volumen predecesor gracias a que no incorpora ninguna de las erróneas nociones del “mundo exterior”. El enfoque sinóptico que presenta pertenece esencialmente a la psicología de la música, pero la sustancia del libro es ante todo filosófica, y por tanto abierta a conceptos de *Gestalt* y a la fenomenología.

Para Zuckerkandl la musicalidad no es un don individual especial sino un atributo esencial de la raza humana. El canto representa unión con el grupo y con aquellas cosas sobre las que se cantan las palabras. La gente canta para adquirir conciencia de su existencia en un plano donde la separación y distinción entre los hombres y entre hombres y cosas da paso a la unidad y al auténtico conjunto. Así, una misma melodía puede expresar significados diversos e incluso opuestos con la misma veracidad. No sólo el hombre que canta, sino todo hombre que haga música puede adentrarse en este estrato más profundo de la realidad. Zuckerkandl conserva indudablemente la estética metafísica del siglo XIX alemán. Aun así, rechaza la idea de que música y palabra sean radicalmente distintas, y que la palabra supere a la música. La música es racional, insiste, del mismo modo que las profundidades abiertas por los sonidos no son inaccesibles a las palabras.

En su discusión sobre el “oído musical” Zuckerkandl comienza diferenciado entre escuchar hechos físicos y escuchar música. A continuación distingue cuatro niveles de audición musical: Escuchamos notas, cualidades dinámicas, movimiento y estructuras orgánicas. Escuchar notas no pertenece realmente al área de la percepción musical, pero los demás campos sí lo hacen. No son sólo la combinación de sensaciones tonales y asociaciones mentales; pertenecen al acto de escuchar en el sentido más amplio de la palabra, tal y como lo entiende Zuckerkandl. Al examinar el movimiento en la música, Zuckerkandl rechaza la dualidad entre la emoción y la forma musical, y toma a Susanne Langer como ejemplo. “La emoción audible en la música”, insiste, “es la emoción de las notas y sonidos que la comunican al oyente”. O, por usar palabras ligeramente diferentes, “la vida interior que la música revela tras las notas reside en las propias notas, no en la psique” (pp. 153-54). De ahí el significado del título de su obra, *Sonido y Símbolo*, en oposición al concepto de símbolo de Langer: “La nota musical es simbólica no porque nos permita percibir algo que en principio parece inapreciable, sino porque su dinamismo puro es directamente aprehensible por el oído” (p. 154). El oído percibe “estructura orgánica”, de forma análoga a los estratos de Schenker. Es simplemente cuestión de “escuchar”:

De igual modo que la audición penetra en primer lugar la superficie acústica del sonido, aprehende las cualidades dinámicas del tono, y se eleva al nivel de la comprensión, así ahora el proceso se repite en un plano superior: el fenómeno motor/dinámico se convierte en la superficie, un primer plano, alimentado y articulado por fuerzas más profundas. De nuevo, nuestra escucha debe penetrar y elevarse al nivel de la comprensión, percibiendo e interpretando el significado oculto del patrón sonoro (p. 164).

En su exploración del “pensamiento musical”, comprendida en la tercera parte de su libro, Zuckerlandl se ocupa en primer lugar de contrarrestar la creencia en dos fuentes creativas, inspiración y pensamiento, la primera supuestamente responsable del tema melódico y la segunda de su tratamiento o elaboración. Pero la mano del artista plástico no es sólo un instrumento de la mente o de la imaginación; está educada para cooperar estrechamente con el intelecto, e interviene en la concepción de la obra. Zuckerlandl defiende que lo mismo es aplicable a la música, tanto al tocar instrumentos como al escribir la partitura. De forma similar al pintor, el compositor posee una “mano pensante”. El pensamiento es en realidad indistinguible de la acción, una conclusión que Zuckerlandl utiliza como argumento contra la dualidad de inspiración e intelecto. Por último, expresa sus dudas sobre la noción de inspiración señalando cómo lo que parece una repentina iluminación melódica puede ser el producto de un extenso proceso de crecimiento y alteración. En ocasiones no podemos observar este proceso, sugiere, porque sus fases de crecimiento se suceden unas a otras demasiado deprisa, o porque tienen lugar en el subconsciente. Existe una sola fuente de creatividad musical, concluye Zuckerlandl, y es el “pensamiento musical”. Mientras que el pensamiento cognoscitivo queda determinado por la oposición entre sujeto y objeto, y pensador y pensado quedan separados por un abismo infranqueable, el pensamiento creativo no piensa nada fuera de sí mismo; es en sí mismo movimiento, y piensa movimiento; y el sujeto pensante es también el sujeto que escucha. Más aún, el pensamiento conceptual conduce a un juicio, mientras que el pensamiento musical desemboca en patrones sonoros.

En su obra *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology* (1983), Thomas Clifton examina cuatro fenómenos que él considera componentes esenciales de la música y de la experiencia musical: tiempo, espacio, juego y emoción. Clifton está principalmente influenciado por Husserl y Merleau-Ponty, aunque también maneja algunas ideas de Heidegger y Dufrenne. En el caso del tiempo, Clifton esclarece tres importantes conceptos: horizonte, retención e intuición.<sup>16</sup> Para él, el horizonte musical se extiende hasta los límites del objeto musical que estamos experimentando, sea una melodía o una obra completa. Respecto a la retención, la distingue claramente del recuerdo. Retención es una “primera remembranza”, ligada aún al presente e interactuando con él, mientras que recuerdo es una “segunda memoria”, desconectada del presente, una re-presentación. Intuición hace referencia no a un futuro que esperamos pasivamente sino a un futuro que anticipamos intencionadamente: “si esperamos simplemente a que el futuro suceda disminuimos las posibilidades de establecer una relación de posesión entre nosotros y la obra... debemos hablar en cambio de un futuro abierto, uno cuyo conteni-

<sup>16</sup> N. del T. De nuevo aparece el término inventado “protention” (el opuesto de “retention”), inexistente en español, y cuya traducción más aproximada sería “intuición”.

do no se concibe en términos estrictos de determinación o indeterminación, sino vital e indispensable, y por tanto tan real como el presente o el pasado".<sup>17</sup>

En relación con el espacio, Clifton utiliza el término *espacio musical*, entendiéndolo como un caso de sinestesia. También interpreta la *textura* como una manifestación del espacio musical o incluso como su igual. Los cambios en la altura del sonido producen la sensación de línea, y la textura incluye no sólo esas líneas sino la superficie y la masa también. Asimismo, reconoce en la textura una cualidad táctil. La caracterización del espacio musical en la exposición de Clifton es, en el mejor de los casos, poco clara, y la dificultad de su comprensión aumenta al intentar incluir el sujeto que experimenta además del objeto musical. Como consecuencia, nos encontramos pensando en "el espacio y en las relaciones espaciales no como propiedades de los objetos sino como campos de acción del sujeto" (p. 70). La raíz del problema se encuentra en la complejidad intrínseca del aspecto espacial de la música y de la conexión entre música y espacio en general.

Por lo que al juego se refiere, Clifton adopta la postura de considerarlo parte de la realidad, no su antítesis. La música, propone, posee aspectos de juego controlado, reconocibles igualmente en los rituales y en la solución de problemas, así como aspectos de competición, del azar y de lo cómico. Finalmente, Clifton se centra en el fenómeno de la emoción y de la comprensión, dos componentes en su opinión distintos pero no separables. Una persona siempre alberga emociones previas a cualquier cognición o volición, pero no deberían ahogar la comprensión o de lo contrario la expresión musical se confundiría con la espontaneidad de nuestras respuestas. De otra parte, la actitud reflexiva no debería ignorar la presencia emocional de la música como objeto estético. Emoción es la capacidad de adentrarse en algo que nos importa, argumenta Clifton; es esencialmente un movimiento hacia algo, y es inmediato, es decir, directo y espontáneo. No obstante, también debe ser auténtico, y la dialéctica entre emoción y comprensión puede guiarnos en este aspecto:

Una de las características de esta dialéctica es el intercambio constante entre la actividad sintética de la emoción y la actividad analítica de la reflexión. Me refiero en este caso al tipo de análisis musical que procura responder a la pregunta "¿En qué modo es expresiva la obra?", y no "¿Cuáles son las técnicas teóricas y las fuerzas históricas que explican cómo se construyó la obra?" Se trata de un análisis interno, no externo, con el que esperamos comprender no el modo en que la alegría o la amabilidad conforman el significado de la música, sino el modo en que la música conforma el significado de alegría y amabilidad. En este sentido, las emociones se descubren a través de la música, o por medio de la música, lo que difiere mucho de descubrirlas *en* la música. Y es gracias a este descubrimiento que podemos hablar de una alegría o amabilidad *musical*, distintas de la alegría de, por ejemplo, una convención política (pp. 76-77).

Tras este sondeo inicial de los cuatro fenómenos identificados en la música, Clifton

<sup>17</sup> Clifton, Thomas. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven, CT, 1983. P. 64.

procede a discutir cada uno de ellos con detalle. El examen del tiempo en movimiento se divide en secciones dedicadas al comienzo, el final, la continuidad, el contraste y la interrupción, el corte interno temporal y los estratos temporales. El término *corte interno temporal*<sup>18</sup> es utilizado para designar un fragmento musical con un carácter claramente diferente que interrumpe el flujo establecido por la obra, y tras el cual se recupera el curso normal de la pieza.

El capítulo dedicado al espacio en movimiento comprende discusiones sobre el fundamento del valor del espacio, la noción de línea musical, las distintas variedades de superficie (sin relieve o con relieve bajo, medio o alto) y profundidad (a su vez con secciones sobre la distancia, la penetración y las formas lineares multidimensionales). Aunque su primera sección es particularmente oscura, el siguiente fragmento nos puede dar una idea de las ideas presentadas: “En último término, el espacio musical tiene sentido gracias a la persona que se encuentra allí, como un lugar donde encontrar un hábitat temporal” (p. 141). Los detalles que le siguen oscurecen aún más este concepto, aunque es obvio que el punto de vista de Clifton difiere notablemente del de Zuckerlandl. El resto de sus exposiciones son a menudo igualmente insatisfactorias. La sección que trata de las superficies sin relieve, por ejemplo, comienza de la siguiente forma: “los tipos de superficie más básicos surgen a partir de las siguientes tres condiciones: la ausencia de movimiento, la ausencia de cualquier contraste dinámico, y la ausencia de complejidad tímbrica” (p. 155). Las superficies con alto-relieve, sin embargo, son claramente descritas: “dicho con pocas palabras, una superficie con alto-relieve implica la presencia de un fondo más o menos estable desde el que se proyecta una figura individual que, a pesar de todo, conserva su unión con el fondo” (p. 172). “Facetar”<sup>19</sup> es un término elusivo, pero los ejemplos proporcionados parecen indicar que se refiere a cambios de tonalidad abruptos.

El capítulo dedicado al elemento del juego incluye una sección sobre lo lúdico, que a su vez es dividida en dos partes sobre el ritual y el comportamiento heurístico. Le sigue otra sección aplicada a las formas del juego, con varias divisiones dedicadas a lo aleatorio, lo agónico y lo cómico. Sus ideas sobre la música como ritual, y sobre música y ritual como juegos, quedan reflejadas en el siguiente pasaje:

Todo el mundo parece estar de acuerdo en que una parte esencial del juego es el sentido ritual del movimiento. En el movimiento musical entendido como movimiento ritual encontramos la experiencia de un proceso ordenado cuyo resultado es desconocido, aunque no imposible de conocer. Por ejemplo, en una partida de ajedrez sabemos que podemos ganar, empatar o perder, pero es nuestra estrategia general, el modo en que vivimos el juego, la que nos conducirá en una de esas tres direcciones. De igual forma, en la

<sup>18</sup> N. del T. En inglés, “temporal intercut”.

<sup>19</sup> N. del T. En el original “Faceting”, término inexistente en inglés, probablemente creado por Thomas Clifton para denominar algún aspecto de su teoría fenomenológica. El término parece tener su origen en la palabra “facet”, cuya traducción al español sería “faceta”.

música, ninguna composición está tan meticulosamente ordenada como para que seamos capaces de saber con antelación la ruta precisa que ha de seguir, e... incluso si estamos familiarizados con la pieza, tendemos a ignorar nuestro conocimiento para poder vivir la obra de nuevo y mantener la experiencia tan nueva como sea posible (pp. 207-8).

El comportamiento heurístico también se conecta con la música desde el momento en que el resultado de la experiencia musical es desconocido pero no imposible de conocer: “en mayor o menor grado, la experiencia musical despierta incógnitas y excita en nosotros un doble sentido de asombro: el ‘¡qué asombroso!’ se empareja con ‘¿qué ocurrirá a continuación?’” (p. 221). En realidad, según Clifton, el comportamiento heurístico aparece tanto en el aspecto lúdico como en el cómico del juego; participa en el “problema” y en el “acertijo”. Más aún, existen evidencias de aleatoriedad, puesto que toda resolución de problemas incluye una cierta indeterminación, y de agonía, ya que proponer un acertijo a alguien conlleva una cierta competición. Como vemos, el comportamiento heurístico se muestra implicado en cuatro de las formas de juego más importantes.

El capítulo final, *El estrato del sentimiento*, incluye seis divisiones: *La creencia como componente de la posesión*, *Posesión y libertad* (con secciones sobre el momento de ejercer la voluntad, el enlace voluntario e involuntario, y el consentimiento como un aspecto de la posesión), *La erradicación de las fronteras* (con secciones sobre epistemología genética, psicología y estética), *Posesión y lenguaje* (con secciones sobre asociaciones etimológicas y sobre *Vorhanden* y *Zuhanden*), *Posesión y cultura*, y *La posesión y lo poseído*. La posesión es para Clifton una emoción que prepara el camino a otras emociones más reconocibles. Describe los componentes o contenidos de la posesión de la siguiente manera: “(1) actos de creencia o fe que subyacen en todos los actos cognitivos o afectivos; (2) libertad, que proporciona la posibilidad de poseer o no poseer; (3) cariño, una emoción fundamental que nace de la preocupación por el objeto poseído; y (4) voluntad, que pugna por la continuidad del objeto poseído e instiga el acto de posesión” (p. 281). Bajo el título *La erradicación de las fronteras*, Clifton pretende describir la posesión como la reducción, en términos de Husserl, de la “exteriorización naïf”:

No existe música sin la presencia de un yo “musicante”<sup>20</sup>. En su mutua presencia, los dos substraen algo del otro. El yo penetra en el fenomenal mundo de la música neutralizando cualquier referencia a sus cualidades puramente físicas [de la música]. La música entra en el yo substrayendo la conciencia de sí mismo. Pero la conciencia musical permanece, aunque ahora sería más correcto llamarla conciencia *en* la música. La esfera del yo expande su perímetro para incluir a la música. Si yo me siento tierno y digno, se debe a que la música es tierna y digna; si soy tonal, la música exhibe la atracción y tensión propias de la tonalidad. En presen-

<sup>20</sup> N. del T. “music-ing”, vocablo inexistente en inglés, inventado por el autor, que parece significar “el que hace o da forma a la música”.

cia de la música, mi propia ontología se cualifica: Yo *soy* tierno y digno; yo *soy* tonal. Pero yo no soy sólo una cáscara corpórea ocupando unos pocos decímetros cúbicos de espacio. Yo soy uno con la melodía, de forma que los términos “tierno, digno, y tonal” se convierten en requisitos esenciales de la melodía, siempre y cuando yo sea tierno, digno y tonal mientras escucho esa melodía (pp. 281-82).

Si bien Clifton sostiene que su libro no pretende ofrecer una descripción completa del fenómeno de la música, he citado la estructuración completa de su libro porque representa el primer intento conocido de desplegar un esquema completo sobre la aplicación de la fenomenología a la música. En ocasiones el significado de algún pasaje es demasiado oscuro o no existe una línea argumental clara, pero no podemos dudar de la originalidad y profundidad del pensamiento de Clifton, ni de su conocimiento de Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty.

*Mahler, Conciencia y Temporalidad* (1984), de David B. Greene, es una obra dedicada esencialmente al “análisis fenomenológico” de cuatro de las sinfonías de Mahler, la Quinta, la Tercera, la Octava y la Novena. Desde su punto de vista la música de Mahler viola las pautas de coherencia y continuidad implícitas en la conciencia y su temporalidad. Confiamos que las percepciones futuras serán coherentes con las percepciones recordadas y con las presentes, y esta expectativa está controlada por unos límites que se derivan de nuestra concepción del universo, de una sola totalidad que lo incluye todo, así como de nuestros conceptos sobre la naturaleza y las limitaciones de la realidad: “debemos asumir que existe algún tipo de coherencia entre lo que es y lo que será”.<sup>21</sup> Basándose en esta idea, Greene continúa, se pueden reconocer dos tipos de explicaciones para cada suceso: aquellas explicaciones fundadas en una causa mecánica y aquellas fundadas en las decisiones de un individuo consciente y libre.

Cualquier dificultad que encontremos a la hora de sintetizar lo que esperamos que ocurra con lo que realmente ocurre (como es el caso de Mahler) desequilibrará nuestra estructura de presupuestos y nos obligará a considerar la posibilidad, por ejemplo, de enfrentarnos a un suceso sin fundamento o a buscar alguna explicación previa inesperada. En ocasiones Mahler comienza un pasaje que promete amoldarse a nuestra noción habitual de continuidad

y cuyo proceso se asemeja mucho al de cualquier hecho que sirve de causa a otro hecho, o al de una decisión que, tomada por un agente libre, da forma al futuro; y es en ese momento cuando el pasaje trastorna dicha continuidad y nos deja con la impresión de haber presenciado un hecho que simplemente ha ocurrido, cuya mecánica es similar a la de la belleza, los accidentes, o la degradación atómica, hechos para los cuales carecemos de explicación o determinación. En otras ocasiones emborrona algún hecho musical que podría parecer un nuevo principio, como si fuese sensible a la música anterior pero no estuviese determinado por ella. Comienza ideas que después se apagan; nuevas ideas surgen de la nada; lo banal y lo sublime se yuxtaponen sin miramientos; todo tipo de interrupciones y de interpolaciones perturban la continuidad (pp. 13-14).

<sup>21</sup> Greene, David. *Mahler, Consciousness and Temporality*. New York, 1984. P. 6.

Ciertos principios de continuidad siguen siendo operativos, accede Greene, pero el principio rector de una sección puede muy bien diferir e incluso contradecir el de una sección precedente, y en ocasiones dos principios contradictorios llegan a operar al mismo tiempo: "ocurren cosas que no responden a ningún pasado; eventos evocados no terminan de ser actualizados. Nos enfrentamos a los acontecimientos musicales más infundados, mientras que los que poseen fundamento no consiguen materializarse. La mayoría de los oyentes presienten que cualquier tipo de expectativa en esta música no tiene sentido" (p. 14). En ocasiones el futuro resulta tan incierto y el pasado tan irrelevante que futuro y pasado desaparecen como posibilidades reales, la temporalidad se queda sin futuro y sin pasado.

Aun así, las sinfonías de Mahler sí proyectan unos procesos temporales que se adhieren unos a otros y por tanto responden a su propia confusión. Se dan dos tipos de respuesta:

En primer lugar, algunos movimientos [de sus sinfonías] apelan tanto al sentido común de nuestras presuposiciones temporales como a nuestra percepción del carácter infundado de ciertos acontecimientos, y hacen justicia en ambos casos creando una continuidad fundamentalmente distinta de la que, basándonos en nuestra reflexión sobre la conciencia, juzgamos necesaria para el proceso temporal. Dichos movimientos implican una comprensión de la conciencia básicamente diferente. Quizá comprendan la conciencia tal y como es, no como nos gustaría pensar que es.

En segundo lugar, algunos movimientos sugieren un proceso temporal totalmente desconocido que difiere de la temporalidad de los acontecimientos infundados tanto como ésta difiere del mundo de los acontecimientos fundados. Estos movimientos nos conducen hacia unas temporalidades transformadas, distintas de las temporalidades basadas en las causas, la toma de decisiones, o los eventos infundados. Quizá en este caso comprenden la conciencia como podría ser, y no como realmente es (pp. 14-15).

Mahler responde de la primera forma en la Quinta Sinfonía y en gran parte de la Tercera, opina Greene, y de la segunda forma en el *Finale* de la Tercera, toda la Octava y en los movimientos primero y último de la Novena. Lo que Greene nos propone es identificar las temporalidades asumidas y encarnadas por la música y que el oyente debe compartir, al menos de forma provisional, si quiere encontrar algún sentido. Sería igualmente válido, o incluso más exacto, decir que la conciencia del oyente se conformará necesariamente con la temporalidad de la música, puesta que está condicionada por ella más que por ninguna otra experiencia, sin necesidad de buscar hipótesis externas. La experiencia del oyente incluirá elementos de sorpresa, desilusión, sobresalto e incluso perplejidad y asombro, todos ellos moderados por el alejamiento de otras preocupaciones más reales como el daño o la ganancia personal, y provocados por distintos aspectos de la actividad musical que difieren de lo habitualmente previsible de acuerdo con el curso normal de los acontecimientos.

El análisis del primer movimiento de la Novena Sinfonía (1909-10) es un buen ejemplo para ilustrar el método de Greene. En su opinión, el tratamiento de la "finalidad" es el princi-

pal objetivo de los cuatro movimientos. “De una forma u otra, la sensación de encontrarse cerca del final, o el intento de desechar, aceptar o transmutar dicha sensación, están constantemente presentes en la obra” (p. 263). El primer movimiento se basa en el descenso de dos tonos, de *fa#* a *mi* y de *mi* a *re*, motivo extraído de la Sonata de Beethoven *Les Adieux*, op. 81a, y encima del cual Beethoven escribió “*Lebewohl*” [“Adiós”]. Pero incluso ignorando esta alusión convencional, el motivo puede verse como un símbolo natural o una metáfora apropiada para el adiós final. La conciencia del contexto tonal de *re* mayor impone en la primera nota del motivo una tendencia a descender hacia el *re* final, mas al ser el tercer grado de la escala, presenta también una cierta estabilidad y su atracción descendente no es demasiado fuerte.

Greene compara esta situación tonal con la dificultad que experimentamos para partir cuando debemos separarnos de una persona a la que nos sentimos unidos. Cuando el motivo alcanza el *mi*, la tendencia descendente se incrementa, y la sensación de marcha domina sobre la del apego. Con la última nota, la despedida queda claramente completada. Hacia el final del movimiento, el motivo se transforma en uno nuevo formado sólo por el descenso de *fa#* a *mi*, célula que había sido utilizada para acompañar la palabra “*ewig*” [“eterno, perpetuo”] un año antes, al final de la canción *Der Abschied*, que cierra *Das Lied von der Erde* de Mahler (1908). En el motivo “*ewig*” no existe la tendencia a cerrar en *re*, pero el *mi* tampoco se escucha como una terminación:

cuando decimos que no hay un cierre conclusivo en la segunda nota significa que no existe la sensación de haber alcanzado un punto hacia el cuál se movía el pasado. Y cuando decimos que no existe tendencia hacia el cierre nos referimos a que el esfuerzo por alcanzar el futuro no afecta en lo más mínimo al contenido del presente.

Estos aspectos del motivo “*ewig*” de Mahler (no es completo ni incompleto, no posee ni busca su propia conclusión, el sentido direccional de pasado a futuro está debilitado) nos llevan a un nuevo tipo de proceso temporal (pp. 265-66).

El movimiento evoca, de acuerdo con Greene, el significado de ser eternamente consciente, mas no se trata solamente de una conciencia en el sentido ordinario de la palabra y que no tiene fin, sino un modo fundamentalmente nuevo de ser consciente. Greene defiende que, habitualmente, nuestra conciencia espera y desea que la música obtenga una cierta conclusión, que el futuro de cualquier objeto armonice con lo que ahora vemos y recordamos de él, y que el yo en que nos podamos convertir sea el resultado del yo que existe ahora. Pero si no sintiésemos o esperásemos este tipo de conclusión, sería imposible imaginar cómo sería la conciencia, excepto diciendo que sería muy distinta. Greene afirma, sin embargo, que el movimiento de Mahler nos da una idea de lo que supondría realmente experimentar dicha temporalidad eterna.

## DEBUSSY Y LA TEMPORALIDAD

*Das Abschied*, la última canción de *Das Lied von der Erde*, nos lo revela más gráficamente. El motivo “ewig” resuelve la tensión entre la inacabable renovación de la vida y el carácter transitorio de la existencia humana, que acaba con la despedida final. Una nueva clase de temporalidad es creada en la canción, la cual no es completa ni incompleta, trascendiendo tanto la auto-renovación de la naturaleza como la auto-conciencia del ser humano. Al finalizar el primer movimiento de la Novena Sinfonía el motivo “ewig” se repite varias veces lentamente y luego es tocado aún más lentamente por el oboe, que mantiene el último *mi* durante cuatro largos compases. Antes de desaparecer, surge el *re*, pero dos octavas más alto, con lo que no afecta la evocación de una perpetua ausencia de conclusión: “uno es consciente al mismo tiempo de “Lebewohl”, con su carácter de finalidad, y de “ewig” y su increíble indeterminación” (p. 267).

A lo largo del movimiento, una serie de cambios se encargan de minar la fuerza descendente del *mi* en el contexto de “Lebewohl”:

La principal causa de esta transformación es el modo en que Mahler paulatinamente arrastra el fondo de la imagen hacia el primer plano, convirtiendo el fondo en un vacío, y el modo en que agota y extingue la sensación de movimiento hacia cualquier objetivo, convirtiendo también el futuro en un vacío.

Mahler no viaja de forma directa desde la textura compuesta por melodía y acompañamiento hasta la textura del primer plano sin fondo. Más bien, con cada una de las cinco repeticiones de la melodía, un pedazo del fondo es arrastrado e incorporado en ella (pp. 268-69).

Para cuando se produce la última (y sexta) repetición del tema, el fondo se ha convertido prácticamente en un espacio vacío. Todo aparece en primer plano. Greene describe todos estos cambios con detalle, para a continuación ofrecer una explicación del resultado obtenido:

La función del fondo es definir un espacio musical dentro del cual la melodía, en primer plano, aparezca encerrada. Una de las diferencias más importantes entre el comienzo y el final del movimiento consiste en que el motivo descendente inicial ocurre delante de un “telón” que permite entender el *re* como su destino final, y así asociamos el motivo con la palabra “Lebewohl”. Al llegar al final del movimiento, la sensación de “segundo plano” está tan atenuada que ya no apreciamos la tendencia de *fa#-mi* hacia *re*, y asociamos el inconcluso descenso de tono con la palabra “ewig” (p. 271).

Y no sólo el espacio musical, también el futuro musical es vaciado. El movimiento pierde cada vez más su propósito. Intercaladas con las distintas apariciones del tema encontramos encarecidas protestas, pero tras el clímax alcanzado en la primera de ellas el resto se va simplemente extinguiendo. Es el tipo de clímax que acontece cuando la energía o excitación empieza a decrecer, o a aumentar más lentamente, antes de alcanzar su meta, o cuando un arrebató se desvanece antes de conseguir su propósito. Greene nos ofrece una visión unitaria del movimiento:

El movimiento plantea su estructura mediante la alternancia del tema principal, construido a partir del motivo "Lebewohl", y las secciones de carácter angustiado en las que la música se esfuerza por alcanzar alguna meta. En cada uno de los sucesivos clímax la sensación de movimiento hacia su culminación está más atenuada. Una estructura de estas características no sólo no proporciona dirección sino que la absorbe. Al comienzo del movimiento el tema principal se escucha en un mundo en el que los objetivos se alcanzan; posteriormente se anhelan dichos objetivos pero no se alcanzan, a continuación los objetivos son imposibles de alcanzar, y finalmente ni siquiera podemos imaginarlos. Como consecuencia, el futuro ha quedado vacío, el presente es completamente independiente del futuro...

De igual forma que la absorción del fondo hacia el primer plano crea un espacio musical vacío, la absorción de cualquier posible acontecimiento futuro crea un futuro musical vacío...

Mientras el movimiento progresa, nuestra conciencia de la despedida o separación final es transformada en una conciencia que no conoce final y en la que la percepción de uno mismo queda alterada, ya que no es posible completar el yo presente con el yo recordado o con el yo posible (pp. 274-75). ■

Traducción: **Héctor Sánchez**