



# Para una filosofía de la música. Un enfoque fenomenológico

## Aproximación al pensamiento de Ernest Ansermet

Juan José Olives Palenzuela

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

PARA UNA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA.  
UN ENFOQUE FENOMENOLÓGICO

APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO DE ERNEST ANSERMET



**PARA UNA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA.  
UN ENFOQUE FENOMENOLÓGICO**

**APROXIMACIÓN AL PENSAMIENTO  
DE ERNEST ANSERMET**

Tesis doctoral de  
**Juan José Olives Palenzuela**

Dirigida por el doctor  
**Jaume Mascaró Pons**

Tutor  
**Josep María Esquirol Calaf**

UNIVERSIDAD DE BARCELONA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA  
Departamento de Historia de la Filosofía, Estética y Filosofía de la Cultura  
PROGRAMA DE DOCTORADO: Filosofía. Historia, Estética y Antropología.  
(RD 778/1998)  
Bienio 2002-2004



*A la memoria de mis padres,  
fuerzas contrarias, contradictoria  
síntesis. Con el acrecentado y  
profundo cariño retrospectivo del  
paso ineluctable del tiempo.*

*Y a Berta, toda la vida. La que fue y  
está siendo y la que pudo haber sido  
sin saberlo.*



## ÍNDICE

Resumen	<i>xi</i>
Agradecimientos	<i>xv</i>
Observaciones	<i>xvii</i>

### I. INTRODUCCIÓN 1

1.1. Planteamiento 1

1.2. Hipótesis 4

1.3. Objetivos 7

1.4. Marco teórico 11

1.5. Metodología 14

### II. MEDIOS Y ANTECEDENTES 17

2.1. Estado de la cuestión: El lugar de Ansermet en el pensamiento estético y fenomenológico sobre la música 17

2.2. El contexto y los orígenes 43

2.2.1. Los antecedentes 43

2.2.2. Apuntes sobre la fenomenología de Husserl 50

2.2.3. Ansermet y la fenomenología 58

2.3. Los textos 69

2.3.1. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* 70

2.3.2. Los escritos y las entrevistas 73

2.3.2.1. *Écrits sur la musique* 73

2.3.2.2. *Entretiens sur la musique* 75

2.3.3. La correspondencia 76



III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN	85
3.1. Sobre el origen de la idea de consciencia en Ansermet	86
3.2. La reflexión y la consciencia	89
3.3. Los tipos de consciencia	93
3.3.1. Reflexión pura (o consciencia pura)	93
3.3.2. Reflexión segunda (o consciencia segunda)	96
3.4. Consciencia mental y consciencia psíquica	102
3.4.1. Consciencia mental	103
3.4.2. Consciencia psíquica	104
3.5. Interacción de las cuatro consciencias	106
3.5.1. Consciencia psíquica pura	107
3.5.2. Consciencia mental pura	108
3.5.3. Consciencia psíquica segunda	109
3.5.4. Consciencia mental segunda	109
3.6. La correlación noético-noemática	112
3.7. Consciencia auditiva y consciencia musical	116
IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA	125
4.1. Los sonidos de la música	125
4.1.1. Los sonidos de la acústica	126
4.1.2. Las notas de los sonidos	131
4.1.3. El sonido reducido. La aproximación fenomenológica	133
4.1.4. Las propiedades del sonido y su significación fenomenológica	138
4.1.5. Consciencia auditiva y espacio sonoro imaginario	144
4.1.6. Breve reseña sobre los logaritmos de Ansermet	146
4.2. La música en los sonidos	149
4.2.1. Sartre y la estructura de la imagen	151
4.2.2. El desdoblamiento de la consciencia y la aparición de la imagen musical	158
4.2.3. A modo de ejemplo	161
4.2.4. La dialéctica <i>chemin/cheminement</i> y la preeminencia de lo melódico	165
4.2.5. El cumplimiento de la melodía en el <i>proyecto de dominante</i>	171
4.2.6. De la estructura de temporalidad existencial a la música como fenómeno espacio-temporal	175

4.2.7. Origen y significado de las estructuras armónicas	181
4.2.8. Ansermet sobre Schönberg. Breve exposición de una crítica radical	200
V. DE LA DETERMINACION DEL <i>TEMPO</i> A LA TRASCENDENCIA DE LA FORMA	217
5.1. De la <i>cadencia</i> al <i>motivo</i> de la cadencia	217
5.1.1. El gesto de la cadencia	222
5.1.2. Cadencia armónica y cadencia rítmica	224
5.1.3. Ansermet y el fundamento de la cadencia	234
5.1.4. De la <i>cadencia</i> en el <i>compás</i>	245
5.1.5. De la cadencia al motivo	250
5.2. Ansermet y la fenomenología del tiempo de la música	264
5.2.1. Sartre y la estructura de la temporalidad	266
5.2.2. De la espacio-temporalidad de la música	286
5.2.3. La crítica a Stravinsky	299
5.2.4. Determinación del <i>tempo</i> . Cadencia melódica y cadencia existencial	304
5.3. La consciencia musical como consciencia afectiva	316
5.3.1. La música como actividad de sentimiento	316
5.3.2. Las tensiones de posición y las tensiones afectivas de la música como modalidades de consciencia	332
5.4. La forma como proyecto	351
5.4.1. La tonalidad como principio universal de la forma	351
5.4.2. Los tres proyectos fundamentales y las estructuras formales de la música	363
VI. CONCLUSIONES	383
VII. ANEXO I. Cronología de Ernest Ansermet	391
VIII. ANEXO II. Glosario de términos musicales	402
IX. ANEXO III. Traducción de las citas en alemán	419
X. BIBLIOGRAFÍA	426



## RESUMEN

Esta tesis se propone el estudio de las líneas fundamentales del pensamiento de Ernest Ansermet en lo que concierne principalmente a la constitución de la música en la consciencia del hombre. Trata, por tanto, de mostrar, siguiendo la estela de las indagaciones de Ansermet, cómo la música surge originariamente de la relación que se establece entre las estructuras de la consciencia y las estructuras del mundo de los sonidos. El lugar en el que la música se produce es el de una espacio-temporalidad imaginaria que viene a ser proyección del espacio psíquico del hombre en el espacio que nos envuelve y, en consecuencia, expansión de nuestro tiempo interno en un espacio sonoro asimismo imaginario, constitutivo del tiempo propio de la música. El espacio-tiempo musical es, de este modo, un espacio estructurado hecho, indefectiblemente, de correspondencias tonales, las únicas que, según Ansermet, garantizan la comprensión unitaria del fenómeno primigenio de la música. La consciencia musical es, así, consciencia tonal. El agente de esta transfiguración es la consciencia *imaginante* (*conscience imageante*) en el sentido expresado por Sartre en *L'imaginaire* y *L'être et le néant*. En una primera acepción, la consciencia imaginante sartreana es consciencia intencional, concepto fundamental de la filosofía de Husserl (en un segundo aspecto, se nutrirá del *Dasein* heideggeriano). A partir de la lectura de Husserl y Sartre, Ansermet adoptará la fenomenología convirtiéndola en original "mirada" filosófica y particular herramienta metodológica de su pensamiento. Desde los procesos de la reflexión a la trascendencia de la forma, pasando por la aparición de la música en los sonidos y la descripción del tiempo de la música, nuestro trabajo espera contribuir, partiendo de Ansermet, a los estudios que, sobre la música, se han venido realizando en la perspectiva fenomenológica.



No hay error filosófico tan importante como el de contar como filósofos sólo a los filósofos, cuando todos los hombres de una cierta grandeza han formado necesariamente su filosofía.

Paul Valéry\*

\*Paul Valery, *Cuadernos 1894-1945*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2007, pág. 143.



## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no habría sido posible sin los sabios consejos y la paciente orientación de su director, Jaume Mascaró. Su comprensión, que merece mi más sincero reconocimiento, me ha ayudado a continuar en el empeño en medio de las circunstancias personales y de las responsabilidades profesionales y docentes que han ido rodeando y condicionando la confección y redacción de este trabajo durante los últimos años.

Mi agradecimiento va también hacia el doctor Javier Marrero, amigo y paisano, que ha mantenido desde siempre su confianza en mi trabajo y con quien he compartido tantas y tan intensas conversaciones sobre muchos de los temas de esta tesis, y hacia el doctor Ignasi Terrades, interesado desde hace años en mis disquisiciones sobre la música y de quien he recibido atentas opiniones y precisas observaciones. También mi agradecimiento a Arie Karaso, amigo de tantas charlas dedicadas a develar el sentido de la música y sus interpretaciones. Gracias asimismo a Jordi Parramón y Juan Luis Milán, antes discípulos en tantas materias musicales, y ahora entrañables amigos, a quienes debo un permanente y enriquecedor estímulo y, en el caso de Juan Luis, el consejo técnico y aún la realización en los asuntos de la impresión del texto. A los doctores y amigos María Dolores Albiac y José Carlos Mainer, que con tanto interés han querido escucharme, les agradezco su apoyo constante en los últimos tramos de la tesis. Y no podría dejar de agradecer a los doctores y escritores Félix de Azúa, Gerard Vilar, Jordi Ibáñez y Marta Tafalla, a los escritores Javier Fdez. de Castro y María Belmonte y a la arquitecto Eva Fidalgo, todos ellos también amigos, las apasionadas y dilatadas discusiones que, durante varios años, man-



tuvimos en torno a la música y sus aledaños en nuestro privado seminario musical. Sus comentarios y opiniones me han venido sirviendo de tiente y contrapunto a algunas de mis convicciones.

Tantos años dedicado a la enseñanza de la música en tan distintas áreas, todos mis alumnos están, de una manera u otra, en el trasunto de esta tesis. A todos ellos, y en especial a aquellos de dirección de orquesta que me han dado la oportunidad de retomar, una y otra vez, cuestiones capitales vertidas en este trabajo, mi agradecimiento.

Quiero expresar también mi más cariñosa gratitud a mis hijas Xenia y Alba a las que más de una vez esta tesis ha dejado sin padre, si bien haya sido esa aparente ausencia el lugar en el que, espero, mi perseverancia pueda cobrar para ellas la mejor de las significaciones. Por último, a Berta Serra, mi esposa, el agradecimiento más absoluto, porque absoluta ha sido su entrega. Sin su colaboración, copiando, elaborando y repasando notas y texto, y sin su apoyo y comprensión, incondicionales desde siempre aún en los momentos más difíciles, las líneas que siguen posiblemente no habrían sido escritas.

Juan José Olives

Sant Cugat del Vallès, febrero de 2014

## OBSERVACIONES

1) Las citas y notas referidas a los textos de Ansermet y Sartre están especificadas de la siguiente forma:

### **Ernest Ansermet**

Ansermet.FM	<i>Les fondements de la musique dans la conscience humaine</i>
Ansermet.EM	<i>Écrits sur la musique</i>
Ansermet.EntM	<i>Entretiens sur la musique</i>
Ansermet-Piguet.Cdance	<i>Correspondance Ansermet-Piguet</i>

### **Jean-Paul Sartre**

Sartre.EN	<i>L'être et le néant</i>
Sartre.ETE	<i>Esquisse d'une théorie des émotions</i>
Sartre.Iaire	<i>L'imaginaire.</i>
Sartre.Ion	<i>L'imagination</i>
Sartre.EH	<i>L'existentialisme est un humanisme</i>
Sartre.TE	<i>La transcendance de l'Ego</i>

2) Las traducciones de las citas de los textos en alemán, están recogidas en el Anexo III en el que, encima de la cita y su traducción, aparece el número del capítulo y el de la nota que la contiene.

3) En esta tesis, manejamos la edición Robert Lafont de *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Todas las citas, notas y comentarios están a ella referidas. La Éditions de La Bacconière de la misma obra, citada en la Bibliografía, nos ha servido como importante fuente de comparación y contraste.



## I. INTRODUCCION

### 1.1. PLANTEAMIENTO

Ernest Ansermet (Vevey [Suiza], 1883 – Ginebra, 1969), director de orquesta, fundador de la Orquesta de la Suisse Romande, director permanente de esta agrupación y matemático de formación, fue además un conspicuo pensador, autor de una importante obra escrita, que se interesó sobremanera tanto por los problemas de orden filosófico que le planteaban sus interrogaciones acerca de la música como por el propio hecho musical en sí mismo considerado. Las respuestas a sus preocupaciones de índole filosófica le vinieron de la mano del método fenomenológico de Husserl, que trabajó profusamente, pero también de las matizaciones de este método elaboradas por Sartre principalmente en *L'être et le néant*, libro que se convertiría, junto a *Ideen* de Husserl, en una de sus obras de referencia, si no la más importante.

Durante dieciocho años se enfrascó en la redacción de su texto de mayor calado: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, obra que resume todas sus inquietudes musicales, teóricas y filosóficas –centradas en la dilucidación del sentido último del fenómeno musical– y para la que él mismo pensó en una continuación –que nunca pudo llevar a cabo– que explicara lo que allí había querido decir. Texto polémico pero lleno de acertadas intuiciones, análisis y afirmaciones, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* –y con él las ideas de su autor recogidas en todos sus escritos–, me-

## I. INTRODUCCIÓN

rece, creemos, salir del relativo anonimato al que se ha visto sometido casi desde su publicación, a pesar del revuelo de críticas y comentarios que ocasionó su aparición.

En efecto, Ansermet ha sido un autor escasamente estudiado y muy poco difundido, si exceptuamos un puñado de publicaciones entre las que sobresalen, por seriedad y conocimiento del tema, las de J.-Claude Piguet.<sup>1</sup> Las justificaciones de este olvido obedecen a varios factores y se reparten por igual entre teóricos de la música, filósofos y músicos. La más común aduce la dificultad de comprensión de lo que se dice y de lo que se quiere decir –por ejemplo en *Les fondements de la musique*– por lo abstruso de la forma de decirlo. Y es cierto que, en este texto en particular, una simple primera ojeada avisa al lector de lo abrupto del camino que le espera y, en consecuencia, no sólo no le invita a recorrerlo, sino ni siquiera a iniciarlo. Fórmulas matemáticas y gráficos desde los primeros capítulos; elaboración de un lenguaje técnico-musical inaccesible en general tanto para filósofos como para una gran mayoría de músicos, abrumados estos, además, ante la dimensión filosófica de este lenguaje; utilización del aparato conceptual de la fenomenología, siempre difícil de comprender en primeras aproximaciones; etc. Pero, aún así, no sabemos muy bien si lo que se esconde detrás del rechazo generalizado es una crítica rigurosa y seria, construida previa comprensión del pensamiento de Ansermet, o es producto de prejuicios culturales, incomodidad ante propuestas tan a contracorriente e intempestivas o, simplemente, auténtica falta de interés por el objeto tratado: la pregunta sobre la verdad del *ser* de la música.

---

1 Jean-Claude Piguet (1924-2000), filósofo suizo, profundo conocedor de la fenomenología, que se interesó especialmente en los asuntos de la estética y, en particular, de la estética musical a la que dedicó buena parte de sus libros y escritos. Su tesis, *Découverte de la musique. Essai sur la signification de la musique*, que en 1948 envió a Ansermet, supuso el nacimiento de una respetuosa y afectuosa amistad y de una colaboración intelectual, jamás interrumpida, de veinte años. Fruto de esta colaboración es una abultada e interesantísima correspondencia que viene a ser algo así como el auténtico testimonio de la confección de *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* y de las dudas, decisiones o, simplemente, comentarios que envolvieron su redacción. Piguet actuó en todo ese período como singular y autorizado consejero en todo lo relacionado con la filosofía pero también, y gracias a sus extensos conocimientos musicales, como experto interlocutor en asuntos estrictamente relacionados con la música.

## I. INTRODUCCIÓN

Por encima de las dificultades ciertas que entrañan la forma de exposición y el complejo procedimiento radial de su discurso, el obstáculo a la comprensión de lo que Ansermet quiso decir tiene, a nuestro entender, una doble procedencia. En primer lugar, la naturaleza del punto de partida primigenio de su enfoque, al cual queda absolutamente ligado el modo de abordaje de cada uno de los problemas suscitados por la resolución del objetivo final. En segundo lugar, el carácter antagónico y crítico de algunas de sus conclusiones referidas a la realidad musical de la época –sobre todo su condena de las vanguardias y de la música atonal– que, casi con toda seguridad, actuó como revulsivo para la aceptación, o incluso para el no rechazo siquiera indolente, de sus ideas generales sobre la música. De esta segunda, iremos moldeando el sentido de su alcance a lo largo de este trabajo. De la primera, adelantemos que Ansermet no se limita a estudiar la música una vez hecha sino, antes bien, “en el hacerse mismo” lo que, por un lado, vincula, *en* la práctica, la reflexión y la consciencia de la música y, por otro, apela, desde el punto de vista fenomenológico, al hacerse originario de cada vivencia.

Es por eso que la elección de la fenomenología le proporciona la severidad necesaria para abordar el problema “desde la cosa misma”. El enfoque de Ansermet no permite, por este camino, reducir la música ni a la metáfora ni al análisis. De aquí su difícil inserción en las corrientes interpretativas, musicales y no musicales, que consideran la música una cuestión de gusto, o en un sistema teórico que formula sus enunciados sobre la música sin haberse preguntado por el fenómeno originario de toda música. La música ocurre y el hombre se la apropia, nos dirá Ansermet, porque previamente se reconoce en ella. El análisis bordea la música, pero ni la explica, ni le concede significado. Y la metáfora, que se presenta en ocasiones como el medio más adecuado para atrapar el sentido de una obra musical, tropieza con el carácter de por sí metafórico de la música en el que se diluye la referencia. La música, podría decirse, es su propia metáfora; no es sino como ella misma es. Por encima de las denominaciones y argumentos de todo aquello que llamamos música, la experiencia musical *auténtica* sólo tiene lugar en ausencia de aquellas denominaciones o definiciones. De lo que decimos música, lo es lo que no cumple una finalidad; se cumple a sí misma como finalidad, pero no busca su realización en un objetivo externo fuera del fin que le es propio y por el que se nos presenta y nos la presentamos como *ple-*

## I. INTRODUCCIÓN

*nitud de ser*, el estadio complementario *sine qua non* y, en cierto modo, condicionante de lo que Ansermet denomina *proyecto de ser*, conceptos ambos surgidos directamente de la estela del pensamiento sartreano.<sup>2</sup> La experiencia musical *auténtica* no define sino que reconoce, cumpliendo así también, y a la vez, su principio y fin de sí misma. El reconocimiento no es el de la exterioridad de la música, de la obra, sino el de nuestro reflejo reflejado desde la realidad de la obra y vivido en el flujo temporal de nuestra consciencia.

El pensamiento de Ansermet no es, por todo lo dicho, de fácil acceso y no es exagerado decir que, como pensador, es un desconocido o, lo que vendría a ser peor, un conocido malinterpretado. Poquísimas publicaciones teóricas sobre la música mencionan su nombre. Bien es cierto que en los últimos años hemos visto aparecer algunos textos –casi siempre dentro de la tradición teórica francesa– que recogen determinados rasgos de su pensamiento, pero estamos aún lejos de poseer la bibliografía crítica o, cuanto menos, el suficiente número de artículos que haga justicia a la importancia de su figura.

Sólo por esta circunstancia, la divulgación de su legado teórico en círculos musicales, culturales y filosóficos, nos parece altamente oportuna. Por tanto, el primer problema que nos planteamos resolver es el del casi absoluto desconocimiento del Ansermet teórico. De aquí que nuestro trabajo haya de comenzar por situar al personaje trazando las líneas principales de sus ideas sobre la música, el origen y contexto de las mismas y su adscripción filosófica.

### 1.2. HIPÓTESIS

Esta tesis mantiene como supuesto o hipótesis general que las ideas esenciales de Ernest Ansermet con respecto a la música son tan vigentes en la actualidad como lo fueron en el momento de su elaboración. En este sentido, las páginas que siguen no dejan de ser una defensa del pensamiento de Ansermet

---

<sup>2</sup> Sobre la importancia que estos dos conceptos adquieren en el pensamiento de Ansermet, véase el apartado 5.4. del presente trabajo.

## I. INTRODUCCIÓN

tomado en su conjunto, sin detrimento, empero, de las reservas que ciertos aspectos del mismo nos plantean. Quiere esto decir que quien firma esta tesis comparte la idea principal de Ernest Ansermet contenida en la afirmación de que, sin perjuicio de la existencia externa posible de construcciones sonoras más o menos elaboradas y aún ingeniosas, son las estructuras tonales proyectadas sobre el sonido desde las propias estructuras de la consciencia humana –y sean cuales fueren las formas que aquellas estructuras tonales hayan adoptado a lo largo de la historia o los modos más o menos ampliados de manifestarse– las que sustentan el fenómeno de la música, entendido éste como manifestación originaria de la expresión musical. Es por tanto el sentido tonal el que garantiza el vínculo de reciprocidad y comprensión entre la primigenia e intencional consciencia musical del hombre y la estructura del sonido en su relacionarse y desplegarse en el tiempo y en el espacio. A nuestro modo de ver, la intuición de Ansermet, a pesar de sus lagunas e, incluso, errores de apreciación (como es el caso conocido de su teoría de los logaritmos musicales), abrió la ventana del entendimiento a la exploración y reconocimiento de los principios cardinales del *ser* de la música o, en un sentido más extenso, de lo “musical”, entendida esta acepción como la determinación fenomenológica de todo aquello de lo que se nutre la constitución de la música en el hombre.

Estas ideas esenciales, recogidas en *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, un texto intenso de casi ochocientas páginas, y en no pocos artículos, escritos y entrevistas, derivan de una primera idea fundacional, de un mismo y único principio, expuesto y defendido por Ernest Ansermet de muy distintos modos y con variadas aproximaciones, a saber: que la música es un fenómeno de consciencia cuya aparición está condicionada aunque no determinada, en el mundo sensible, por los sonidos, y que cualquier interrogación acerca de su naturaleza, cualquier pregunta sobre lo que ella es, tendrá que ser dirigida –aunque no sabemos si podrá ser contestada directamente– al núcleo de la propia experiencia de la música; al acto musical en cuanto vivencia.

Esto quiere decir, de entrada, dos cosas. Primero, que la música, como objeto ideal y como realidad ideal sonora, es decir, audible –el mundo de los sonidos musicales– se constituye en nosotros mediante una actividad espontánea, oculta e inasible de la consciencia en la que el sonido como tal, cualesquiera



## I. INTRODUCCIÓN

fueran las apreciaciones y los juicios que sobre su percepción y sobre las cualidades de lo percibido pudieran emitirse, no es su fundamento sino, en cualquier caso, su vehículo. Y segundo, que la música –todo aquello que llamamos música– es radicalmente una creación del hombre y que todas las explicaciones naturales o físicas –incluidas aquí las psicológicas– que pretenden un conocimiento objetivo de los procesos que llamamos musicales y de todos sus principios están –como lo están también ciertas teorías estéticas, estructurales y aún interpretativas de la música– condenadas, desde esta perspectiva (y sólo desde esta perspectiva) a una relativa esterilidad.

De todo lo dicho ha de desprenderse que, en Ansermet, la pregunta sobre el fenómeno originario de la aparición de la música como hecho de consciencia se dirige al momento mismo inherente a esta aparición, y a la comprobación de que su sentido proviene de las significaciones que la consciencia, como consciencia musical, da a las estructuras sonoras horizontales y verticales (intervalos y estructuras de intervalos) –que no pueden ser necesariamente otra cosa que estructuras tonales– percibidas en un espacio imaginario, sentidas en una vivencia de temporalidad y trascendidas primero en la síntesis armónica y luego, como proyecto musical, en la forma, una forma que, fundada en la estructura Tónica-Dominante-Tónica, no será sino un *proyecto de ser* sustentado en una actividad intencional donadora de sentido de la consciencia o, como diría Ansermet, en una actividad o actitud afectiva de la consciencia.

La trascendencia estrictamente musical, autónoma, sólo puede darse en la forma, ella misma trascendental, de la tonalidad (conformada por la estructura ternaria, diríase *trinitaria*, T-D-T), una condición espacio-temporal por la que la realidad sonora toma forma musical. Así, la música, acto de expresión, es, en tanto que trascendencia, libertad, y lo es como determinación de una cierta modalidad *ética*. Y puesto que la libre determinación es una elección ética, la música expresará, como manifestación estética, algo intrínseco al ser ético del hombre. Según Ansermet, se cumple así el acto por el cual la consciencia musical se da a sí misma su *proyecto de ser*.

## I. INTRODUCCIÓN

### 1.3. OBJETIVOS

Al amparo de la hipótesis enunciada más arriba y de la subsiguiente exposición sintética de lo que, a nuestro parecer, son las ideas esenciales de Ansermet, esta tesis quiere ser, en primer lugar, una aportación lo más significativa posible a los estudios fenomenológicos que se ocupan de los problemas suscitados por la teoría y la práctica musical. El mayor o menor interés que nuestra propuesta pueda tener, viene dado por la indiscutible significación del propio pensamiento de Ernest Ansermet y por la originalidad de muchos de sus planteamientos. En realidad, la naturaleza distinta de sus conjeturas, procedimientos y fines, lo distancian de la mayor parte de los estudiosos, teóricos y filósofos de la fenomenología de la música. Difícilmente encontraremos similitudes entre los resultados de estos filósofos y teóricos y los de Ansermet, como veremos en el apartado 2.1. de este trabajo: Estado de la Cuestión: El lugar de Ansermet en el pensamiento estético y fenomenológico sobre la música.

La significación y originalidad de Ansermet no descansa, sin embargo, en la consecución por sí misma de ese distanciamiento sino, antes al contrario, en el impulso previo emanado de su compromiso militante con la música. Ahí radica, creemos, el atractivo de su pensamiento y es justamente lo atrayente de ese pensamiento lo que inspira, como objetivo general, nuestro estudio.

En estrecha relación con lo anterior, este trabajo tiene como segundo objetivo delimitar y significar el papel que Ansermet otorga al problema esencial del proceso constitutivo en la consciencia del fenómeno musical. Para ello, expondremos primero el modo operacional de actuación de la consciencia y de la reflexión para mostrar luego cómo la actividad de la consciencia constituyente de la música, atravesando las ideas esenciales del pensamiento de Ansermet más arriba mencionadas, incide y se hace evidente en determinadas áreas. Por una parte, trataremos de entresacar del pensamiento de Ansermet las líneas maestras que conciernen a los mecanismos de la reflexión y de la consciencia y, por otra, intentaremos ver de qué manera la actividad constitutiva de la consciencia musical se formula y configura en relación a cuatro delimitadas áreas de incidencia. En primer lugar, la que se refiere al mundo del

## I. INTRODUCCIÓN

sonido, a su percepción y a su naturaleza, según sea ésta acústica o musical. En segundo lugar, la que engloba el proceso central de la aparición de la música en los sonidos. En tercer lugar, la que se corresponde con el surgimiento de las estructuras fenomenológicas del ritmo y de la temporalidad en la música. Y por último, aquella que atañe al estudio del lenguaje y de las estructuras internas constructivas y formales de la música que para Ansermet sólo son posibles, como ya hemos apuntado, dentro de los márgenes de la tonalidad.

Mirado más de cerca, Ansermet, guiado por una de las máximas adoptadas por la fenomenología: “la consciencia es siempre consciencia de algo”, distingue distintas formas de consciencia. Por ejemplo, la consciencia puramente auditiva y la estrictamente musical, o la consciencia afectiva y la consciencia ética. En concreto, el paso de la “consciencia auditiva” a la “consciencia musical” es una de las intuiciones más reveladoras de Ansermet. Entre una y otra, el cambio que se produce no es de grado sino de perspectiva y de intención. Sin embargo, siendo que la consciencia musical no podrá aparecer sin el concurso de la consciencia auditiva, desde el punto de vista del darse de la consciencia, apenas tendrán que ver la una respecto de la otra. De este modo la consciencia musical no será consciencia de los sonidos, sino consciencia “ante” los sonidos. A partir de este momento, los sonidos dejan de ser sonidos del mundo para constituirse en la consciencia como sonidos de la música. Este proceso ha tenido lugar gracias al *acto imaginante* (*acte imageant*)<sup>3</sup> –de cuya naturaleza y significado hablamos en el capítulo 4.2.– que es el encargado de engendrar lo melódico como imagen esculpida por su propia acción. En ese lugar, la consciencia musical “existe el sonido” y origina, trascendiendo la imagen musical –la sucesión sonora en el tiempo– la aparición de la música.

Otro de los aspectos estudiados por Ansermet es el del eterno problema del tiempo (y del espacio) como manifestación de la consciencia en el ámbito de la música. Para Ansermet, tiempo y espacio, como trascendentales respectivamente de la “duración” y de la “espacialidad” del mundo, se unen para configurarse como objeto principal de la indagación fenomenológica sobre la mú-

---

3 Conservamos la traducción literal de la expresión que Sartre emplea en la descripción fenomenológica del acto de síntesis por el cual la imagen se presenta a la imaginación.

## I. INTRODUCCIÓN

sica, constituyéndose como un espacio-tiempo en el que cobran sentido todas las relaciones musicales. Duración y espacialidad, tiempo y espacio, son datos indisolublemente vinculados en la consciencia de lo musical. La consciencia musical será, así, una consciencia espacio-temporal cuyo ángulo de incidencia recaerá por igual, dirá Ansermet, en una visión ontológica del fenómeno de la música como percepción espacial, y en una visión existencial en cuanto vivencia de percepción temporal. Aunque podamos aislar, por abstracción, la existencia temporal del “cuadro” espacial, o consigamos analizar los elementos estáticos de la música independientemente de sus relaciones en la temporalidad, lo cierto es que espacialidad ontológica y temporalidad existencial conforman, coexistiendo la una en la otra, las determinaciones que hacen posible la percepción del fenómeno de la música.

Digamos, por último, que la música para Ansermet es un lenguaje y que su calificación como tal le viene de su obediencia a una determinada ley tonal. Sin tonalidad no hay lenguaje porque la tonalidad es la forma en que se manifiesta aquel “algo intrínseco” de la consciencia ética del hombre del que hablamos más arriba. Posiblemente sea esta afirmación de Ansermet una de las que más rechazo ha suscitado ya que pone claramente en entredicho y cuestiona sin paliativos la cultura de las vanguardias, aquella que sancionó como histórico y estéticamente lógico el abandono de las jerarquías de la tonalidad y su sustitución por un nuevo sistema teórico creado *ex profeso* y antepuesto a la experiencia original de la música.

Por último, como objetivo específico, pretendemos poner en evidencia y argumentar, al hilo del desarrollo de este trabajo, cómo el pensamiento de Ernest Ansermet descansa sobre dos pilares básicos. Por un lado, la pregunta radical sobre la verdad del *ser* de la música (qué es lo que llamamos música y dónde radica su sentido) y, por otro, la toma de posición crítica sin remisión, tanto frente al formalismo y esteticismo representado por Stravinsky, como frente a las corrientes atonales de la música surgidas en la primera mitad del siglo XX. Nos referimos en particular y especialmente a aquellas propias o derivadas de la Escuela de Viena, excepción hecha, como veremos, de Alban Berg.

## I. INTRODUCCIÓN

Todo cuanto Ansermet es como pensador emana, a nuestro entender, de la confrontación de estas dos áreas entre sí y dentro de sí mismas, confrontación que antes bien preferiríamos calificar, sin ánimo de dramatización alguna, de enconada lucha ideológica; tal fue la severidad que revistiera en bastantes ocasiones el tratamiento de los asuntos puestos en liza, bien por la importancia misma de lo tratado, por lo osado del planteamiento o por lo extemporáneo de su formulación, al menos en un sentido, esto último, que esperamos aclarar en estas páginas.

Pero cualquier lucha se bate en un determinado campo y este es, en el caso de Ansermet, el de la dirección de orquesta. En efecto, el terreno en el que brotan y se despliegan, anudándose y enfrentándose, las interrogaciones, ideas, juicios, opiniones y argumentaciones fruto de la confrontación en y entre aquellas dos áreas mencionadas, es el de la práctica de la música significada primordialmente en la dirección de orquesta, una dedicación que, por lo que respecta a Ansermet, no puede entenderse como mera ejecución unidimensional del texto, como relación causal (de la partitura al sonido de la orquesta). La pasión de Ansermet por la filosofía y por el conocimiento tiene su corolario y, por decirlo así, su laboratorio de experimentación, en la vivencia práctica de la dirección, y no habrá hecho práctico de la música que no necesite ser indagado por su parte o, cuanto menos, insistentemente cuestionado desde la filosofía. Ansermet no habría sido el pensador que fue sin su dedicación a la dirección, es decir, sin su esmero por descubrir el modo justo de realización de una composición musical y el *qué* último y esencial que le da sentido.

En qué manera los contenidos de estas dos áreas fundamentales –la pregunta por el ser de la música y la crítica al formalismo y a la atonalidad– y la práctica de la dirección de orquesta que les sirve de trasfondo, vienen a estar entrelazadas e interrelacionadas originariamente en el ideario de Ansermet y en la intención primera que pone en marcha y alimenta su filosofía o, para decirlo ya desde ahora, su peculiar fenomenología, es algo de lo que no podremos dar cuenta sino tangencial y someramente a lo largo de este trabajo. Admitimos, de todas formas, y como principio supuesto, que la fecundidad del pensamiento de Ansermet está en estrecha relación con la vigilancia que la dirección de orquesta ejerció, en su caso, sobre sus inquietudes filosóficas

## I. INTRODUCCIÓN

y sobre su crítica estético-musical. Acción práctica y corporal ella misma, y reflexión desde el contacto físico y espiritual con el sonido y con el contenido musical, la dirección de orquesta es, en Ansermet, estímulo imprescindible en el descubrimiento y formulación de una original semántica, que más adelante iremos exponiendo, de las relaciones estructurales internas de la música. Difícilmente podrá intuirse, por ejemplo, el significado de lo que Ansermet entiende como *extraversión* del intervalo de quinta sin una experiencia (que puede muy bien ser también la de una escucha desprejuiciada y atenta) reflexionada y vivida *en y hacia* la práctica de la música, si bien no de ello pueda inferirse que cualquier experiencia de la práctica de la música sea capaz de dar por sí sola resultado alguno en la esfera del pensamiento y en la crítica de esa misma práctica.

### 1.4. MARCO TEÓRICO

Esta tesis pretende ser, ante todo, un trabajo de reflexión filosófica sobre la música enfocado, además, desde una determinada perspectiva: la fenomenológica. No pretende ser, sin embargo, un estudio fenomenológico sistemático de la música sino, más bien, una puesta en evidencia, argumentada y justificada, del núcleo del pensamiento de Ansermet, elaborado con el sustento de la fenomenología de Husserl y Sartre.

El corpus teórico de Ansermet está lejos de ser un edificio cimentado sólidamente en la fenomenología, digamos, oficial, y construido piedra a piedra ordenadamente a partir de sus presupuestos. Sin duda, en sus textos hay un absoluto rigor en la comprensión de los principales conceptos husserlianos, pero ni todo lo que los arroja es en estricto sentido fenomenológico, ni su aplicación es en algún caso, y como ya hemos anunciado más arriba, completamente acertada. Ansermet, como veremos, encontró la herramienta fenomenológica y la utilizó haciéndola suya para resolver los problemas de largo alcance filosóficos y estéticos que la relativa inmediatez de su trato con la música le iba planteando.

La fenomenología, por tanto, es imprescindible en el contexto teórico que incumbe a este trabajo, pero también lo es, en un sentido genérico, la filosofía.

## I. INTRODUCCIÓN

No sólo porque la fenomenología sea una “manera de ver” filosófica, sino porque las inquietudes teóricas y culturales de Ansermet se fueron encauzando, ante aquellos problemas de gran calado, primero a través de la filosofía y sólo más tarde de la fenomenología. Bien es cierto, no obstante, que en sus escritos no hay ningún diálogo o debate sostenido con afirmaciones o postulados de tal o cual sistema filosófico. Ansermet, que nunca fue un filósofo académico, hurgó, antes de adoptar la fenomenología, en distintas corrientes de pensamiento. Su curiosidad intelectual y cultural le llevó a interesarse por distintas filosofías. De Hegel –principalmente en la traslación de Croce– a Schopenhauer, de Eugenio d’Ors a Ortega, o de los pitagóricos a Descartes y Spinoza. Ninguna de estas corrientes, tendencias o sistemas ocupa, sin embargo, un espacio definido y compartido en el pensamiento de Ansermet.

Por tanto, el aparato conceptual principalmente manejado en este trabajo es el fenomenológico y, más en concreto, el de la fenomenología trascendental de Husserl por un lado y, por otro, el de la lectura que Sartre realiza de la fenomenología en *L'être et le néant*. Las referencias concretas a determinados filósofos, ideas y sistemas aparecerán en el curso de nuestras disertaciones acompañando la argumentación y exposición de los objetivos de este trabajo.

Al hilo de lo dicho, y a modo de propuesta simplemente esbozada, no queremos dejar de apuntar la relación posible que este trabajo pueda establecer, siquiera de forma latente, con la filosofía práctica, entendida en primer lugar como filosofía de la acción, en nuestro caso, musical. Digamos entonces que si en los objetivos enunciados en esta introducción hablamos de la vigilancia que la dirección de orquesta ejercía sobre las ideas de Ansermet, la unión recién mencionada de filosofía y fenomenología estricta podría conducirnos a considerar un estudio determinado sobre la música a partir de la filosofía práctica orientada desde la fenomenología. Una fenomenología de la música como filosofía práctica o de la acción podría incidir en aspectos tales como la respuesta de la cultura a la acción de la música o, mucho más específicamente, la función y el significado de la técnica como gesto en la interpretación musical y, más singularmente aún, en la dirección de orquesta. Partiendo de la incidencia im-

## I. INTRODUCCIÓN

plícita que la condición de director de orquesta de Ansermet tiene en esta tesis, así como de la dirección de orquesta en sí misma considerada –y de nuestro propio interés en esta parcela de la música–, pensamos que no sería nada desdeñable iniciar en el futuro un estudio riguroso al respecto.

No es necesario decir que la Estética tiene aquí, además, singular cabida. Sólo por el hecho mismo de que su objeto filosófico particular es la música, este trabajo cae, sin duda, dentro de la reflexión estética. En realidad, muchos de los asuntos que preocuparon a Ansermet, antes y después de su descubrimiento de la fenomenología, o bien son de carácter estético, o bien cobran importancia estética después de su discernimiento. Así, por ejemplo, la oposición entre estética del sentimiento –o de la expresión– y estética de la forma –o de la razón–, asunto que remite a su vez a uno de los problemas clave de la Estética: el de la forma y el contenido. Puede asimismo tener perfecta cabida dentro de las preocupaciones estéticas, el asunto de la dilucidación de la naturaleza del elemento sensible del que se sirve la música: ¿Está conformada la música por *sonidos* (acústicos) o por *notas* (musicales)? O, asimismo, el de la delimitación de lo que en la música es lenguaje o estilo, una dualidad que Ansermet reflexiona, sin duda, desde su experiencia crítica con la música dodecafónica.

El orden estético está en última instancia conectado en Ansermet con la Ética. La estética, nos dirá, es la manifestación externa de la condición ética del hombre. La ética es el penúltimo escalón de la ascendente vertical de la trascendencia: de la consciencia musical a la consciencia ética. La última trascendencia, la que conduce al escalón definitivo, es Dios o, aún mejor, el movimiento que conduce a la idea de Dios, el movimiento mismo. La “teología” de Ansermet –aunque, de momento, queda fuera de nuestros intereses inmediatos– es importante para este trabajo en la medida en que nos ayuda a comprender el mecanismo de estructuración de sus ideas, la analogía que su pensamiento establece con los distintos estadios de la consciencia, por un lado, y de la construcción de lo musical, por otro, y su forma de plasmación en *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*.



## I. INTRODUCCIÓN

Por último, en nuestro estudio no haremos mención destacada del enfoque histórico detallado de Ansermet, concentrado casi exclusivamente en la segunda parte de *Les fondements de la musique*, salvo por lo que respecta a la música contemporánea, una de las áreas de incidencia del pensamiento de Ansermet que incluimos específicamente en nuestros objetivos: la crítica al formalismo stravinskyano y a las teorías atonales y dodecafónicas de Schönberg. Por el resto, la historia aparecerá implícita las más de las veces a lo largo de la tesis y sólo en determinadas ocasiones aflorará para situar ciertos procesos, como, por ejemplo, el nacimiento de las estructuras amónico-tonales.

### 1.5. METODOLOGÍA

La fenomenología, y más en concreto los conceptos manejados en la fenomenología trascendental, guiará como metodología fundamental el estudio y análisis en este trabajo. Y ello por dos razones. En primer lugar, porque es el mismo Ansermet quien, para afrontar genéricamente la totalidad de sus preguntas e indagaciones, recurre al método fenomenológico en la dilucidación del significado originario y esencial de los fenómenos musicales. En segundo lugar, porque es interés de quien presenta esta tesis profundizar, a través de la fenomenología, en los objetivos enumerados al comienzo de esta Introducción. Creemos que es en la aplicación a la música de esta particular filosofía donde podemos encontrar ciertas soluciones a la disyuntiva pensamiento-acción musical y donde podemos vislumbrar las respuestas a las incógnitas que jalonan las incidencias recíprocas entre la música y su interpretación y, en general, entre la música y la cultura.

Para quien ha adoptado el método fenomenológico, la pregunta por la función de la consciencia cognoscente ha de estar necesaria y constantemente presente. Así ocurre en el pensamiento de Ansermet. Bien sea con manifiesta evidencia o bien escondida entre los pliegues de sus argumentaciones, la interrogación sobre los mecanismos de la consciencia atraviesa la totalidad de su obra teórica. Para Ansermet, siguiendo la sentencia de Brentano retomada y transformada posteriormente por Husserl, la consciencia es “consciencia de alguna cosa”, “consciencia de”. Se sitúa así en el punto de arranque de la idea

## I. INTRODUCCIÓN

de “intencionalidad fenomenológica” –en la que opera la “reducción eidética” y la corriente “noético-noemática”– convencido de que es en la comprensión del fenómeno, más que en su conocimiento empírico y positivo, donde radica la posibilidad de desvelar la esencia de la música.

Ciertamente el planteamiento fenomenológico informa e inspira la totalidad del discurso de Ansermet y es a través de este planteamiento que nos proponemos realizar el análisis de los resultados de este discurso acometiendo una explicación que, en paralelo, nos permita interpretar y sopesar la validez de los asertos de Ansermet desde la perspectiva que conceden los cuarenta y pocos años transcurridos desde su muerte.

*Les fondements de la musique dans la conscience humaine* –que describiremos unos apartados más adelante– es, al respecto, el texto fundamental de consulta. Primera fuente en nuestra investigación, este libro contiene no sólo los temas que preocuparon a Ansermet sino, sobre todo, el camino que siguió para abordarlos. Recorriendo este camino nos será dado reconocer tanto las preguntas que reclamaron el método fenomenológico como la aplicación del método mismo.

Puesto que Ansermet realizó la lectura de la fenomenología principalmente en Sartre, aunque también en Husserl, nuestra segunda fuente de consulta será *L'être et le néant*, texto que, como es sabido, se apropia del método fenomenológico husserliano (y de algunas de las ideas de Heidegger, fundamentalmente las referidas a sus análisis de la temporalidad). Un tercer apartado de consultas estará ocupado por tres obras de Husserl: *Ideen I*, *Die Idee der Phänomenologie* y las *Lecciones de 1905 (Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins)*. Estos textos son especialmente pertinentes porque atañen sea a las propias lecturas de Ansermet en torno a la fenomenología trascendental, sea al capital problema para la música del análisis de lo temporal.

El recorrido de la investigación se centrará en distintos planos bien específicos. En primer lugar, el plano de la exposición general del pensamiento nuclear de Ansermet sobre la música, desarrollado en la totalidad de sus escritos. En

## I. INTRODUCCIÓN

segundo lugar, el que se articula en torno a los planteamientos propiamente fenomenológicos recogidos principalmente en su libro *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. En tercer lugar, el plano de los presupuestos de la fenomenología trascendental husserliana, que fue la que el propio Ansermet utilizó en su aproximación a la música. En cuarto lugar, aquel en el que la fenomenología de Husserl aparece en cierto modo resumida e importantemente matizada por el Sartre de *La transcendance de l'Ego, L'imagination, L'imaginaire, Esquisse d'une théorie des émotions* y, sobre todo, *L'être et le néant*. En quinto lugar, el plano de la discusión de los principales problemas de la estética de la música, en particular, de los surgidos en la primera mitad del siglo XX. Y en sexto y último lugar, el plano de la experiencia de la práctica de la música.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

### 2.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: EL LUGAR DE ANSERMET EN EL PENSAMIENTO ESTÉTICO Y FENOMENOLÓGICO SOBRE LA MÚSICA

En una carta dirigida a J.-Claude Piguet, Ansermet escribe lo siguiente: “A lire votre article<sup>1</sup> j’ai le sentiment que l’ouvrage de Dufrenne est excellent:<sup>2</sup> D. (*sic*) a sur moi l’avantage de se mouvoir à l’aise dans des notions philosophiques mais peut-être suis-je plus proche que lui de l’expérience concrète”. Y más adelante: “Pour en revenir à Dufrenne, je crois qu’il n’y a pas moyen d’établir une phénoménologie tout a fait convaincante et claire por tout le monde de l’expérience esthétique sans reprendre minutieusement, pas à pas et sous tous ses aspects, la constitution du phénomène concret, et c’est la tache que je me donne”.<sup>3</sup>

Si hay una línea que traza la diferencia entre la fenomenología de Ansermet y el resto de las propuestas fenomenológicas sobre la música –con la excepción, como iremos viendo en comentarios y notas, de la mantenida por Sergiu Celibidache<sup>4</sup>–, esa es la que circunscribe el punto de partida de su aproximación

- 
- 1 Probablemente: J.-Claude Piguet, *La voie royale de l’imitation*, Revue d’Esthétique, París, tomo VI, enero-marzo 1953. (Citado en *Correspondance Ansermet-Piguet*, George Éd. Ginebra 1998)
  - 2 Ansermet se refiere a la obra de Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l’expérience esthétique*. Las citas y notas a este texto en nuestro trabajo están referidas a la traducción en castellano aparecida en: Dufrenne, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética* (dos volúmenes), Fernando Torres Editor, Valencia 1983.
  - 3 Ansermet-Piguet. Cdance, 9-10.
  - 4 Director rumano nacido en Roman –Rumanía– en 1912 y fallecido en París en 1996. Fue uno de los más importantes e influyentes directores del pasado siglo y una referencia in-

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

filosófica a la música, a la experiencia concreta, al fenómeno concreto musical. Pero puesto que en cualquier fenomenología es lícito argüir similares deseos de concreción y proponer parecidos, si no iguales, objetivos, hemos de preguntarnos qué es ese “concreto” que, en su constitución como fenómeno, se ha propuesto alcanzar Ansermet y del que, en su experimentación, se siente más próximo. Antes, sin embargo, e invirtiendo la pregunta, podríamos además conjeturar sin dificultad que Ansermet apenas disimula su convencimiento de que tanto Dufrenne –de cuya obra, sin embargo, tiene muy buena opinión– como una cierta fenomenología de la estética, no del todo convincente por su abstraccionismo, no llegan a atrapar en su núcleo el fundamento esencial de la

---

discutible en el terreno tanto teórico como práctico de la dirección de orquesta. Celibidache desarrolló una fenomenología de la música que nunca dejó por escrito, salvo un opúsculo –*Über musikalische Phänomenologie*–, ahora editado, y resultado de la transcripción de una conferencia que dio en Munich en 1985. Sus ideas sobre la música están recogidas principalmente de sus entrevistas, conferencias, coloquios y de los apuntes de clase de sus alumnos. Influida hasta cierto punto por Nicolai Hartmann, con quien estudió, la fenomenología de Celibidache –a la que no es ni mucho menos ajena la filosofía (ni la práctica) del Budismo Zen, que le vino de la mano de Martin Steinke– mantiene, según nuestro criterio, una estrecha relación con la postulada en *Les fondements de la musique*, si bien las formas en las que el maestro rumano la dio a conocer fueran harto distantes y diferentes de la prodigalidad y meticulosidad de Ansermet. A pesar de lo que para nosotros es algo más que una evidente coincidencia (al parecer Celibidache recomendaba a sus alumnos la lectura de *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*), entre Ansermet y Celibidache no hubo, que sepamos, más relación que la que el propio Ansermet relata en una de sus cartas a Piguet fechada en mayo de 1968. “Celibidache –escribe Ansermet– est un Roumain que je connais\* pour avoir soutenu avec lui la candidature d’Hindemith au jury du Prix Balzan, et pour l’avoir entendu au concert. Mon ami Tiessen\*\* qui fut son maître a la Hochschule de Berlin me disait qu’il était le plus doué de ses élèves. Mais il est si singulier et si plein de lui-même qu’il a fait une carrière déconcertante. Il prétend avoir fait une phénoménologie de la musique, mais je n’ai rien lu et ne sais pas ce qu’il entend par là”. (Ansermet-Piguet, *Cdance*, 305).

A pesar de estas escuetas y más bien poco condescendientes palabras, lo cierto es que mucho de lo que Ansermet dice en sus escritos coincide esencialmente, aunque con ciertas variaciones, con la opiniones de Celibidache, siempre expresadas, es verdad, de manera extremadamente sintética y aforística. Es de lamentar que no haya podido saberse, que conozcamos al menos, el grado de influencia que la publicación de *Les fondements de la musique* pudo tener en el director rumano.

\*El encuentro tuvo lugar en 1962.

\*\*Heinz Tiessen, compositor alemán nacido en Königsberg en 1887 y muerto en Berlín en 1971, fue profesor de Celibidache en Berlín en 1936. La amistad con Ansermet se remonta a 1922, época en la que Tiessen ostentaba la presidencia de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, organismo al que también pertenecía Ansermet.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

música. En el fondo de este parecer de Ansermet se esconde una crítica vehemente de amplio espectro dirigida a los teóricos, filósofos y críticos –no sólo fenomenólogos– que ven en la música un objeto de especulación estética o que construyen sus teorías –incluso las propiamente musicales– sin haber tenido en cuenta el origen y el significado de ese fenómeno concreto musical. En tanto que para la fenomenología la indagación sobre la experiencia inmediata debe ser el paso anterior de las teorías científicas y naturales, psicología incluida, Ansermet retoma esa prescripción del método y antepone la experiencia concreta a las explicaciones que sobre la música dan las teorías acústicas y las estéticas psicologistas.

Para Ansermet, si las teorías normativas de la música escrita anteponen las reglas de la gramática a la comprensión del sentido de lo reglado (mientras que en la práctica de la música compositores, oyentes e intérpretes captan la música y se comunican en ella antes de saber el *qué* de lo captado y comunicado), las teorías estéticas y filosofías sobre la música –incluso las fenomenológicas–, aun pudiendo ser extremadamente coherentes en la trabazón lógica de sus argumentaciones, yerran al aproximarse a la música por el resultado sonoro en lugar de encararla en el origen que fundamenta y significa ese resultado. En Ansermet, el sentimiento de certeza en su búsqueda de lo concreto y la crítica de los procedimientos de la estética en torno al hecho musical, van de la mano.

Ahora bien. ¿Qué es ese “concreto”? Lo concreto es el ámbito que delimita el modo de “ir a las cosas mismas” –lema fundacional de la fenomenología– y que Ansermet circunscribe, como objeto de reflexión y vivencia prerreflexiva, a la experiencia de la práctica de la música. Así como para la fenomenología husserliana la filosofía debía pasar por el cedazo de la purificación fenomenológica antes de ser constituida como verdadera filosofía, de manera similar, para Ansermet, “il y aura une pratique de la musique *avant et après* l’élucidation phénoménologique, et celle d’après ne sera plus celle d’*avant*”.<sup>5</sup>

---

5 Jean-Jacques Langendorf, *Eutherpe et Athena. Cinq études sur Ernest Ansermet*, Georg Éditeur. Ginebra, 1998, pág. 134.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

Se dirá, empero, que la experiencia de la música no es privativa de quien interpreta sino también de quien escucha y de quien compone. Sus distintas perspectivas *construyen* igualmente experiencias musicales. Pero la opinión generalmente admitida de que el hecho musical se correspondería con la sucesión mecánica de un orden en el que la creación iría en primer lugar, la interpretación en el segundo y la escucha en el tercero, debería ser profundamente cuestionada. La idea de que cada una de las tres *experiencias* se relaciona con las otras dos enviando códigos y descifrando mensajes –ya culturalmente aceptados–, es seguramente válida desde el punto de vista de ciertos análisis de la comunicación y de determinados planteamientos formales de la estética, sancionadores de una “realidad” musical, pero no desde la visión preocupada por la captación del sentido original de la experiencia de la música. Si la experiencia de la música no es exclusiva de la interpretación, tampoco lo es de la escucha o de la composición. La experiencia de la música no es la realidad de un hecho compartido por tres situaciones instauradas previamente. Lo que en la vida cotidiana –o natural, podríamos decir– de la música se presenta como origen, no es sino resultado. Un resultado admitido, eso sí, como un hecho objetivo basado en una división de las “funciones” musicales que caracteriza externamente a la música y que se remonta eficazmente a la segunda mitad del siglo XX. En un análisis de urgencia, digamos que esta caracterización o modo de aparecer externo de la música, muestra, como síntoma, lo que una práctica adocenada, sustentada artificialmente en los tres soportes (autor, intérprete, oyente) que esta misma práctica ha creado, oculta: la enajenación efectiva de la técnica con respecto al sentido de la música y la disgregación del principio unitario y sintético de la experiencia de la música como arte.<sup>6</sup> No son estas líneas el lugar adecuado para extendernos sobre este importante aspecto, pero apuntemos que este estado de cosas, que tiñe en nuestra época la práctica de la música clásica o culta, incluyendo en esta práctica la creación contemporánea, no era el propio, no ya del setecientos y ochocientos –por ceñirnos al na-

---

6 Véanse al respecto las opiniones de Wilhelm Furtwängler en *Conversaciones sobre música*, Acantilado, Barcelona 2011. Son especialmente pertinentes para el tema, las conversaciones primera, segunda y quinta.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

cimiento y desarrollo de la música armónica– sino del siglo XIX, en el que se iniciaba, como sabemos, la distinción entre compositor e intérprete –es decir, la división del trabajo entre quien hace la música y quien la manufactura, o entre quien crea el producto y quien lo distribuye– si bien, aún por entonces, en un sentido muy diferente al que hoy en día conocemos. Expuesta a una creciente apreciación por parte de público y organizadores cada vez más superficial y deportiva y sometida a la creencia de no pocos intérpretes de que la experiencia musical está en la lectura del texto, la música, en palabras de Ansermet, ha perdido, así, su autenticidad. Son sorprendentes y reveladoras al respecto las siguientes palabras escritas hacia 1948. “Le seul domaine, aujourd’hui, où l’expérience musicale ait conservé son authenticité est celui de la musique populaire, parce qu’il ne s’agit ici que de structures simples. Le jazz est un spécimen riche, si l’on veut, de structures simples et il est devenue la musique populaire quasi universelle. Il faudrait pouvoir s’arrêter à ce phénomène, beaucoup plus significatif qu’on ne croit, et à l’égard du jazz et à l’égard de l’homme d’aujourd’hui. Je me bornerai a remarquer qu’il est caractéristique de la situation actuelle que la musique populaire qui appartenait aux cultures nationales –valse, polkas, chansons napolitaines– se soit universalisée”.<sup>7</sup>

En nuestra opinión, escuchar una obra musical o componerla es también una forma de practicarla porque quien escucha participa de un tipo de experiencia musical que se “inicia” en el canto (propio o ajeno, en el que se reconoce) o en la ejecución instrumental que es, en palabras de Ansermet, “una prolongación de la música vocal”,<sup>8</sup> y es de suponer, así mismo, que quien compone debe haber cantado o tocado “antes”. Si es este el modo de pensar de Ansermet, la acción de interpretar, entendida en el sentido de manifestar en exterioridad la música, mediante la voz o el instrumento –es decir, mediante el sonido– es, en presencia del escucharse-escuchando(se) musical, el denominador común de toda experiencia de la música. A diferencia de las artes plásticas y de la ar-

---

7 Ansermet.EM, 51.

8 “Il ne faut pas oublier que la musique instrumentale en Occident a été en quelque sorte un prolongement de la musique vocale. Lorsqu’on veut faire l’éloge d’un instrument, ne dit-on pas qu’il chante bien? En somme, la musique a commencé par le chant et le chant est la meilleure initiation possible à la musique”. (Ansermet.EntM, 182).



## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

quitectura, la música nace de una experiencia práctica común expresada “objetivamente” en el gesto sonoro-instrumental e interiorizada y proyectada por la consciencia que la actúa en un espacio “no natural” en el que se hace reconocible. En este sentido, tal vez la música sea el paradigma de la intersubjetividad tal como entiende la fenomenología este fundamental concepto.

Si, así descrita, la música sólo puede serlo en su práctica, la música, como fenómeno de consciencia, tiene que serlo entonces como música-practicada, vivida internamente y proyectada externamente en formas reconocibles. Desde el punto de vista de la autenticidad, en el sentido que le da Ansermet<sup>9</sup> y que hemos apuntado más arriba, no hay contemplación de la música sino contemplación (desde) dentro de la música. Ese es el “concreto” de la experiencia musical al que se refiere Ansermet y que, en su caso, destila una visión que se proyecta, como herramienta de apropiación de lo musical, sobre la práctica de la música a lo largo de su trayectoria como director de orquesta.

Pero, ¿qué es o dónde se manifiesta el contenido de esa experiencia concreta? El contenido de la experiencia es el *sentido* dado a esa misma experiencia y a sus objetos que, por la reflexión, se constituyen, para la consciencia que los existe, en objetos musicales (melodía, ritmo, armonía). Por tanto, el contenido de la experiencia musical aparece allí donde los sonidos percibidos como sucesión sonora se transforman en suceso musical y donde, por tanto, la consciencia perceptiva se transforma en consciencia musical por un acto intencional. Es en este acto de la consciencia que no cae bajo mi observación, ya que es mi propia existencia, donde más específicamente vivimos la experiencia del contenido de la música. Por eso, “lorsque nous interrogeons la musique elle nous ramène à son acte d’existence, et comme un acte ne peut se comprendre qu’à partir de son *sens*, c’est à partir de son sens seulement que nous pouvons comprendre la musique. Ce sens naît d’un rapport établi spontanément entre la conscience et le monde des sons, d’une certaine manière qu’à la conscience de se lier aux sons dans leur succession et leur simultanéité; il doit donc avoir

---

9 La “autenticidad” de la que habla Ansermet no tiene que ver aquí, por cierto, con las nociones de Autenticidad y No-Autenticidad (*Inauthenticité*) empleadas por Sartre, que deben ser entendidas a partir de una descripción ontológica de la consciencia como modo de ser y expectativa o deseo de ser.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

un *fondement* en nous et dans les sons. C'est ce sens de la musique en général qui se spécifie dans chaque œuvre particulière et nous permet de parler du «sens» d'une œuvre".<sup>10</sup>

Ese fundamento que espontáneamente une la consciencia a los sonidos cristaliza en la forma. La forma, indisociable del contenido de la experiencia, nos permite interrogarnos sobre su significado una vez captada por la reflexión. Desde la pequeña forma hasta la gran forma, la música es una experiencia de totalidad; ya sea un motivo, una melodía, un tema, un movimiento o una obra entera. Por eso, antes que interrogar a lo sugerido por las obras musicales –que viene a ser algo así como el eco de lo que la obra es, pero no la obra misma–, antes que encontrar el fundamento de la música en el comentario y en la analogía, Ansermet se dirige al fundamento mismo: a la relación de al menos dos sonidos de distinta altura,<sup>11</sup> en el tiempo y en el espacio, en presencia de la consciencia que les confiere el *ser* música. ¿Por qué a partir de un sonido encontramos el sentido de su continuidad en un determinado segundo sonido y no en otro? ¿Por qué esta sucesión de sonidos o aquella simultaneidad sonora tiene un sentido para nosotros? ¿Cómo nos influye una quinta ascendente? ¿Qué diferencia de sentido tiene para nosotros un acorde mayor y un acorde menor?

Como una de las posibles respuestas ante tales preguntas, Ansermet construirá una auténtica genealogía de los intervalos musicales en función de sus distintos grados de tensión (una *segunda mayor*, por ejemplo, tendrá una tensión distinta que una *quinta justa o menor*) y de su recorrido ascendente o descendente. Si, como acabamos de decir, dos sonidos sucesivos de distinta altura crean la primera condición de toda música, no nos apropiaremos de su presencia como fenómeno musical en la sucesión misma, sino en la captación de su totalidad. Esa primera totalidad musical, mínima unidad de sentido, actuada por la consciencia, y de la que hablaremos con detenimiento más adelante, es el motivo. A nuestro entender, es esa primera unidad vivida en la consciencia

---

10 Ansermet.EM, 78.

11 De hecho, tres sonidos, ya que a la tensión creada por los dos primeros sonidos ha de corresponderle una tensión aún mayor –en cuyo caso el tercer sonido tendrá que ser necesariamente distinto de los dos primeros– o una distensión, que podría ser alcanzada por la repetición del primero.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

no refleja y mentada por la actitud “posterior” reflexiva de la consciencia el lugar donde se produce la “constitución del fenómeno concreto” de la música y donde Ansermet se siente más cerca que Dufrenne de la “experiencia concreta” de la música (música-practicada, según nuestra acotación). La concreción musical del motivo emerge en la totalidad de su aprehensión. Sólo la reflexión mediante el análisis definirá el motivo como la unión de tres elementos: el elemento melódico, el elemento rítmico y el armónico, que sostiene el desplegarse del motivo en el tiempo, a los que habrá que añadir un cuarto, la duración. Por la descomposición analítica del motivo, todos estos elementos se muestran aislados y son, como tales, abstractos. Pero sólo el interés de la mirada dirigida hacia la aparición del motivo como totalidad, puede despertar la pregunta sobre la razón de la significación del motivo mismo y esperar, en su dilucidación, el encuentro con el sentido originario del inicio de la música.

Por todo lo que antecede, no es de extrañar que la mirada de Ansermet se torne crítica o, cuanto menos, reservada, frente a las teorías y movimientos estéticos coetáneos, muy imbuidos, por lo que a la música respecta, o bien del deseo de verificación empírica de las ciencias (la psicología positivista estaría aquí también incluida) o bien de las explicaciones sociológicas e histórico-culturales. Es tanto una cuestión de aproximación como de identificación del objeto. Mientras la identificación del objeto coincida con la observación de los hechos –y el sonido y su influencia sensible es el “hecho” musical por excelencia– el distanciamiento de Ansermet respecto al enfoque teórico que inspira tal identificación, es evidente. Pero Ansermet desconfía también de los planteamientos que, como los de Theodor W. Adorno, reducen la música a un hecho socio-cultural basado en el análisis que relaciona, desde la razón dialéctica, las estructuras musicales con las estructuras sociales. La causa de esta desconfianza vuelve a ser el sentido de la música y la pregunta sobre lo que la música es. En una carta a J.-Claude Piguet, dice Ansermet: “Je poursuis la lecture d’Adorno, c’est évidemment un penseur de grand format et qui a, surtout, un savoir d’une étendue, d’une densité extraordinaire. J’ai sa *Philosophie de la nouvelle musique* (en français, horriblement traduite; je vous redemanderai un jour le texte allemand). Tout y est à la fois juste et faux, juste de son point de vue, faux parce qu’à côté de la réalité du phénomène. Mais aussi des analyses justes et profondes

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

côtoient des choses très tendancieuses. La difficulté avec lui est de savoir ce qu'il entend par «musique». Je crois que, pour lui, c'est la logique du contrepoint dans la mise en œuvre de la «variation». Il met au-dessus de tout l'*Art de la fugue* de Bach, en soulignant que là est réalisée dans la synthèse du vertical et de l'horizontal. Pas étonnant alors qu'il admette la technique des 12 sons qui fonde le vertical et l'horizontal sur la même structure: la série".<sup>12</sup>

Llegado este momento, es oportuno describir, parafraseando a Piguet,<sup>13</sup> el proceso epistemológico que realiza Ansermet en su acercamiento al fenómeno concreto de la música y por el cual "la música (no los sonidos) puede llegar a ser objeto de conocimiento válido". Este proceso se cumple recurriendo a tres principios básicos.

En primer lugar, y desde el punto de vista fenomenológico, es preciso partir de la *nóesis* (fenómeno musical) –no del *nóema*, (fenómeno sonoro)– y establecerla como hipótesis donante de sentido al *nóema*, al cual está ligado.

En segundo lugar, hemos de inducir el *nóema* a partir de la *nóesis*. Es decir, comprobar desde los hechos sonoros la intencionalidad noética del fenómeno musical que busca, por este camino, su plasmación sonora noemática.

En tercer lugar, y una vez definidos los dos primeros principios, cabría la posibilidad de fijar la correlación noético-noemática del fenómeno en cuantas normas pudieran dar cuenta de dicha correlación.

En definitiva, y muy sintéticamente, se trata de derivar la imagen sonora de lo percibido por la consciencia, es decir, el *nóema* de lo musical (o, lo que es

---

12 Ansermet-Piguet.Cdance, 279. Ansermet conoció *Philosophie der neuen Musik* de T. W. Adorno en la traducción francesa de H. Hildebrand y A. Lindenberg publicada en Gallimard en 1962.

En la contestación a esta carta, Piguet escribe: "...cette manière de penser conduisait nécessairement à prendre pour réel ce qui est rationnel, «à réifier les concepts» [...] Et c'est bien ce que fait Adorno, si je comprends bien: il met le vertical d'un côté, comme une «structure», puis l'horizontal de l'autre côté, comme une autre structure, et, ayant réifié, réalisé ces pures aconstructions abstraites de la pensée, il s'extasie devant la synthèse du vertical et de l'horizontal. Mais je vous le demande: avez-vous jamais vu un musicien authentique qui pense abstraitement, dans une œuvre qu'il écoute ou qu'il conçoit, le vertical et l'horizontal? La genèse phénoménologique du phénomène est ici bien plus importante que ces théories abstraites". Ansermet-Piguet.Cdance, 281.

13 J.-Claude Piguet, *Philosophie et Musique*, pág. 155. <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-piguet.pdf>

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

lo mismo, la posibilidad que tiene un sonido de ser música bajo ciertas condiciones) de la hipótesis del sentido noético de los fenómenos musicales (o, dicho de otro modo, del cumplimiento, en la esfera inmanente de la realidad de la vivencia, de aquella posibilidad anunciada por el *nóema*). Así por ejemplo, un acorde perfecto mayor (*do-mi-sol*) difiere sensiblemente en la escucha de un acorde perfecto menor (*la-do-mi*). Para la ciencia musical tradicional de la armonía, la diferencia se establece y explica por la distancia cuantificable y nombrable entre los sonidos que componen los respectivos acordes, y para la ciencia acústica –por poner sólo dos casos de aproximación teórica a la música– la distinta presencia sensible de cada uno de los dos acordes se justifica en el hecho, físicamente medible, de que las frecuencias de los armónicos de los sonidos reales que componen el acorde son múltiplos de una frecuencia común que, aún estando ausente físicamente, identificará el acorde como perteneciente a un mismo sonido fundamental.<sup>14</sup> El significado de estos acordes y, por ende, el sentido que brota de su potencialidad musical –confundido generalmente con el impacto sonoro-emotivo producido, en la plena acción de la música, por la sucesión ordenada de ritmos, melodías y armonías–, suele explicarse *grosso modo* en los dos casos como un añadido sustentado en una cuestión de gusto y/o de sentimiento, relacionada con factores de índole cultural o histórico.

En un giro absolutamente radical, Ansermet parte de la intuición de que la diferencia entre el acorde mayor y el menor, descansa noéticamente en la distinta direccionalidad –ascendente en el mayor y descendente en el menor– que cada acorde tiene para la consciencia que los constituye, y en la certeza de que en la trascendencia inmanente<sup>15</sup> de la vivencia el acorde mayor, en tanto

---

14 Véase al respecto, J. Mariano Merino, *Las vibraciones de la música*, Editorial Club Universitario, 2006. Págs., 152-154.

15 Explicando el significado que el concepto de trascendencia tiene en Ansermet, Piguet escribe: “La conscience a ce pouvoir de rendre immanent ce qui était transcendant. La conscience auditive, chez Ansermet, se fait conscience musicale: l’image sonore, transcendente pour la conscience auditive, devient immanente à la conscience musicale. De même la conscience musicale se fait conscience humaine (ou éthique): la musique que font les images sonores, qui était transcendent par la conscience musicale, devient immanente à la conscience éthique”.  
J.-Claude Piguet, *Ernest Ansermet et Les fondements de la musique*, Payot Lausanne 1964, pág.61.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

que ascendente, adopta la forma interiorizada de la extraversión y el menor, como acorde descendente, la de la introversión. En su simultaneidad, la estructura del acorde captada como totalidad, es puesta en relación noética con su correlato sonoro noemático. En este proceso, Ansermet no deja fuera la emoción para incorporarla después al resultado y explicarlo desde determinados supuestos emocionales, es decir, desde una psicología de los hechos de la emoción. Antes al contrario, la emoción está contenida en eso que, atenzados por el lenguaje técnico, denominamos estructuras musicales. No es necesario explicar la música a partir de las cosas del mundo, decía Schopenhauer (y la emoción es una cosa del mundo para la psicología cognitiva); su relación – entre la música y el mundo– es significativamente analógica.<sup>16</sup>

Si la lucha de Ansermet por demostrar las insuficiencias de las teorías académicas y estéticas de la música le sitúan en un evidente plano de constante confrontación, abocándole a un cierto ostracismo teórico, sus aportaciones a la fenomenología y, en particular, a los estudios que la fenomenología de inspiración husserliana ha dedicado a la música, le colocan en una situación de relativa marginalidad. Baste reseñar algún párrafo del artículo que Roman Ingarden –del que más abajo hablaremos– le dedicó con motivo de la aparición de *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*: “La spécificité de l’art, c’est-à-dire de l’esthétique est, sinon niée, écartée ou dévaluée, du moins ressentie dès le départ comme indépendante, incomplète. Comme si elle ne trouvait son vrai visage qu’en étant reliée à un contexte de profonde éthique humaine, extérieure à la seule esthétique”. Y más adelante: “...ses analyses strictement limitées à la phénoménologie de la musique se voient éclairées d’un

---

16 Así, Schopenhauer, en el párrafo 52 del Libro Tercero de *El Mundo como voluntad y representación*, escribe: “Como es la misma voluntad la que se objetiva tanto en las ideas como en la música, sólo que de un modo completamente distinto en cada caso, no puede haber ciertamente ningún parecido directo, pero sí hay un paralelismo, una analogía, entre la música y las ideas, cuya manifestación en la pluralidad y en la imperfección es el mundo visible”. Y más adelante: “...podemos considerar el mundo fenoménico o naturaleza, por un lado, y la música, por otro, como dos expresiones distintas de una misma cosa que es el único intermediario de su analogía, y cuyo conocimiento es imprescindible para comprender esta analogía”. Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (vol. I), Ed. Gredos, Madrid 2010.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

jour qui jette parfois l'ombre sur la signification purement artistique de l'œuvre d'art. Les rapports entre les valeurs proprement esthétiques et les autres que l'homme rencontre dans sa vie me semblent quelque peu déplacés *a priori*, déplacement qui se reflète dès lors dans les jugements de valeur qu'Ansermet ets amené à porter sur les diverses tendances artistiques".<sup>17</sup> Traídas aquí a modo de ejemplo, no nos detendremos ahora a comentar estas palabras de Ingarden que, pensamos, se verán contestadas a lo largo del trabajo.

En realidad, en el panorama más o menos ortodoxo de los estudios fenomenológicos de la música, Ansermet no ha tenido cabida relevante. Tanto en este capítulo como en la Introducción, hemos apuntado algunas de las razones que pueden haber motivado esta situación. Pero creemos que la razón que sintetiza todas las demás, englobándolas, tiene que ver sustancialmente con el hecho de que, mientras la fenomenología teórica estudia la música desde el exterior del cuerpo de la propia música, Ansermet lo hace desde el interior. Es más, si su empeño primordial fue desvelar los caminos de ida y vuelta que conducen desde la exterioridad manifiesta de la obra musical a los procesos que desde el interior de la música conforman aquella exterioridad (en esencia, los procesos se sostienen en iguales principios mientras las formas del aparecer son cambiantes), también lo fue determinar el marco, y el funcionamiento de las relaciones dentro de ese marco, de lo que debería ser la aparición de la música en tanto que verdadera y, en el terreno de la composición contemporánea, la diagnosis de ciertas apariciones "aberrantes" –según expresión suya– que, como la atonalidad y el dodecafonismo, han venido justificando en la teoría lo que desde el interior de la propia música era en sí mismo no sólo injustificable, sino incomprensible. Hablando de la relación del oyente o espectador con el condicionamiento de la obra de arte, nos dice: "... ils [los oyentes] ne peuvent pas discerner la différence qu'il y a entre une œuvre qu'ils ne comprennent pas parce qu'elle est difficile à comprendre et une œuvre qu'ils ne comprennent pas parce qu'elle est effectivement incompréhensible".<sup>18</sup>

---

17 Roman Ingarden, *Il Obligue le lecteur a penser par lui-même*, en *Journal de Genève*, 9 de noviembre de 1963.

18 Ansermet.EM, 131.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

No podemos olvidar que para Ansermet la experiencia concreta de la música sólo puede darse en la música tonal, la única que surge espontáneamente de la relación de la consciencia del hombre con el sonido. Por tanto, Ansermet acota explícitamente la posibilidad del sentido de la música a las obras musicales tonales emanadas de aquella relación espontánea, independientemente del valor artístico individual que cada obra en particular pudiera contener. Esto es, en nuestra opinión, extremadamente relevante porque supone dar primacía al foco originario de la experiencia de lo musical, experiencia primigenia de cualquier manifestación artístico-musical acabada y puesta en el mundo, antes que a la obra, maestra o no, reconocida y sancionada socialmente en un punto determinado de la historia. En otras palabras, a Ansermet ante todo no le interesa la obra acabada y puesta ahí como objeto estético, sino la verdad de la propia obra manifestada a su través como proceso dinámico portador del sentimiento de las relaciones tonales. De aquí que Ansermet no persiga, en la práctica de la música, la belleza del sonido como un fin en sí mismo, sino la restitución de la verdad de la música. Por eso la obra musical como música-practicada, ha de ser siempre una obra en revisión o, más exactamente, en recreación. Un fenómeno que tensa el arco de su existir entre su ser estático y su ser dinámico, entre el *se faisant* y el *tout fait* bergsoniano.<sup>19</sup> Tal vez sea esta la razón por la que Ingarden, en el artículo mencionado, no comprenda que, siendo Ansermet el director de gran relevancia que es y “qui nous a pour ainsi dire communiqué sa profonde compréhension du patrimoine musical de l’Europe”,<sup>20</sup> someta a examen su extensa experiencia y la traslade con intención clarificadora a una “véritable «philoso-

---

19 En la discusión entre forma y movimiento, la representación del movimiento por la forma es posible, aunque limitada a la estructura formal. Volver sobre el recorrido que la forma proyecta del movimiento es restituir la correlación de las dos estructuras. “Bref –dice Bergson–, comme nous l’annoncions, la représentation est doublement inadéquate: elle reste en deçà, elle va au-delà. Et l’on en devine la raison. En ajoutant une dimension à l’espace où l’on se trouve, on peut sans doute figurer pour par une *chose*, dans ce nouvel Espace, un *processus* ou un *devenir* constaté dans l’ancien. Mais comme on a substitué du *tout fait* à ce qu’on aperçoit *se faisant*, on a d’une part éliminé le devenir inherent au temps, et l’on d’autre part introduit la possibilité d’une infinité d’autre processus par lesquels la chose eût été aussi bien construite”.

Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, Quadrige/PUF, Paris 2009, pág. 155.

20 Roman Ingarden, *Il Obligue le lecteur a penser par lui-même*, *op. cit.*



## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

phie de la musique»<sup>21</sup> Ansermet no desdeña la estética pues afirma que la música es belleza. “Pourquoi la musique authentique –se pregunta– nous fait-elle vivre dans la beauté? Parce que notre activité de sentiment y rencontre, sans médium, sa propre image, mieux encore, son pur et simple reflet dans les sons. La conscience humaine est quelque chose qui ne se connaît jamais que dans son reflet: rencontrer dans la musique le reflet sensible du sentiment qui le meut provoque chez l’homme *un choc émotif* et le plonge dans cette délectation, dans ce sentiment d’une plénitude d’être qui sont ce que nous éprouvons lorsque nous sommes par exemple en présence de la beauté de la nature. L’expérience du beau est ainsi le pendant de l’expérience du vrai”<sup>22</sup>

Para Ansermet hay una verdad de la expresión que coincide, en el lenguaje musical (lenguaje tonal, no lo olvidemos), con una determinada y común manera de ser afectiva. Esa común manera de ser afectiva se explica por el hecho de que el lenguaje musical expresa la esencia del sentimiento. Pero frente a la verdad del sentimiento, que es existencial, se erige la verdad ontológica, expresión de la forma trascendente establecida sobre la relación Tónica-Dominante-Tónica (T-D-T). Sobre esta relación ternaria intrínseca, origen de los movimientos rítmico-melódicos superpuestos al trasfondo armónico, se fundamenta la espacio-temporalidad de la música, auténtico objeto, como veremos, de la fenomenología de Ansermet. Esta correspondencia espacio-temporal significa, en la fenomenología de Ansermet, una correspondencia ontológico-existencial. En esta unión indisoluble del acto de la consciencia musical, lo que está del lado del espacio musical es ontológico, y lo que está del lado de lo temporal, existencial. La relación entre los dos sonidos de un intervalo es a la vez un camino ontológico (propio de la espacialidad de la música) y un recorrido existencial (perteneciente a la temporalidad). De cuál es el significado de esta relación y sobre qué y a partir de qué parámetros musicales la explica Ansermet, es algo de lo que hablaremos con más detalle en los capítulos IV y V y, más concretamente, en los apartados dedicados a la aparición de la música en los sonidos y a la determinación del tiempo de la música. Baste retener por ahora que la estructura

---

21 Roman Ingarden, *Il Obligue le lecteur a penser par lui-même*, op. cit.

22 Ansermet.EM, 121.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

ontológica que estudia nuestro autor, siendo una estructura fundamentalmente espacial, está anclada en la temporalidad. Es, como la denomina Ansermet, la estructura ontológica de la temporalidad; el espacio que nuestra experiencia de la música recorre ascendiendo y descendiendo (espacio melódico) y capta en la profundidad (espacio armónico).

A diferencia de Ansermet, la preocupación común en torno al hecho musical de pensadores como Roman Ingarden, Waldemar Conrad, Alfred Schütz y del propio Dufrenne, se centra fundamentalmente, por una parte, en el problema de la constitución de la obra musical como objeto estético y, por otra, en el de la categorización de los valores estéticos asociados a dicha constitución. Previamente, la estética fenomenológica se pregunta en qué manera algo meramente percibido se convierte en el fin de una percepción estética. ¿Qué hace que una suma de sonidos dispuestos horizontal o verticalmente se convierta, para quien escucha, en un objeto dotado de sentido? La búsqueda de la estética fenomenológica conduce, así, a la pregunta por el estatuto ontológico de la obra artística. Ante la pregunta de qué tipo de objeto estamos hablando cuando nos referimos a una sinfonía de Beethoven, todos los autores citados coinciden en afirmar que no se trata de un objeto real. La calificación de la obra musical como objeto ideal, como opinan Conrad y Schütz, o como objeto intencional, como asegura Ingarden, definirá el recorrido y el contenido de sus distintas propuestas teóricas.

Como modelos en los que hallar fundadas similitudes o enriquecedoras diferencias con respecto al modo de acercamiento a la música de Ansermet, los casos de Ingarden<sup>23</sup> y Schütz son, creemos, especialmente pertinentes en nuestro trabajo y merecen que nos detengamos brevemente en la exposición de sus principales ideas.

---

23 Roman Ingarden aparece citado en la correspondencia entre Ansermet y Piguet, en unas pocas ocasiones, referidas siempre a la publicación y envío de *Les fondements de la musique*. Véase *Correspondance Ansermet-Piguet*, págs., 167, 169, 172, 186 y 187.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

La propuesta más sistemática de las que han enfrentado desde el punto de vista fenomenológico los problemas filosóficos que la música pueda suscitar es, probablemente, la de Roman Ingarden (Cracovia 1893-1970). La preocupación teórica de Ingarden por la música es consecuencia de su interés general por el arte y, muy especialmente, por la literatura. De hecho, *Das literarische Kunstwerk (La obra de arte literaria)*<sup>24</sup>, libro escrito y publicado en 1931, se convirtió en una de las obras de mayor influencia en el terreno de la teoría literaria, al menos desde la perspectiva de los estudios fenomenológicos. El texto principal en el que Ingarden vierte sus investigaciones estéticas sobre la música, *Das Musikwerk (La obra musical)*, se redactó, al parecer, como un apéndice de *Das literarische Kunstwerk*, pero fue eliminado en el último momento, justo antes de su edición, debido a la extensión ya de por sí considerable del grueso principal del libro.<sup>25</sup>

Ingarden, discípulo de Husserl en Gotinga y Friburgo, centra su atención ante todo en las cuestiones estrictamente ontológicas destinadas a definir las distintas formas de existencia de los objetos, pertenecieran estos o no a la esfera óntica de los objetos reales, ideales o puramente intencionales. A través de sus investigaciones ontológicas, Ingarden, entregado a lo que parece ser una de las tareas fundamentales de la fenomenología, intenta superar la vieja disyuntiva entre idealismo y realismo, con la particular connotación, en este caso, de querer compensar críticamente el idealismo trascendental de su maestro. A ese marco teórico se adscriben sus principales trabajos sobre la literatura, el arte y la estética, y es el ámbito, por tanto, en el que se desarrolla su reflexión sobre la música. La música ocupa un espacio determinado dentro de su ontología del arte, y su sentido, el de la música, está implícito en la pregunta por el estatus ontológico que la conforma. Así, Ingarden considera que la obra musical, como cualquier otro objeto artístico, es una entidad puramente intencional. A

---

24 El título completo en alemán es: *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. En nuestra tesis manejamos la traducción francesa de *Das Musikwerk* publicada bajo el título: *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* en Christian Bourgois Editeur.

25 Una descripción del proceso de publicación de *Das Musikwerk* de Ingarden, se encuentra en Bruce Ellis Benson, *The Improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*, Cambridge U.P., 2003, págs. 68-69.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

través del “ascenso” del aquí ahora real –ocupado en este caso por la interpretación, como hecho acústico, la partitura y los contenidos psíquicos– hacia la música como categoría artística y, en ese sentido, como objeto estético ideal, fuera del tiempo y del espacio, la obra musical en tanto que tal obra aparece, por su modo de existencia, como objeto intencional, ni real ni ideal.

Para mostrar la certeza de su afirmación, Ingarden comienza por examinar los tres elementos que, en su opinión, son generalmente confundidos con la obra musical, aunque, como tales, no sean parte integrante de la misma. Estos tres elementos –la interpretación, la partitura y las vivencias psíquicas– no se constituyen, como decimos, en componentes internos de la obra musical. No son ingredientes específicos de la obra en cuanto tal; *no son* la obra misma.

Según Ingarden, las características de la interpretación no pueden ser aplicables a la obra musical en tanto que objeto artístico. En primer lugar, la interpretación es un suceso acústico situado en un tiempo y en un espacio concretos. La obra musical, en cambio –siempre en opinión de Ingarden–, no participa de las contingencias acústicas de la interpretación y, como objeto artístico, no tiene un espacio ni un tiempo definido. Es supratemporal, aunque pueda manifestarse imaginariamente como una sucesión *quasi* temporal de las partes que la componen. Pero, además, los valores propios e inmanentes de la obra musical permanecen alejados e inalterados con respecto a los múltiples factores auditivos incontrolables, objetivos y subjetivos, que dependen, en la interpretación, de los sucesos acústicos y de las entidades sonoras particulares. Precisamente son estos sucesos acústicos y sonoros los que proporcionan las cualidades propias de las varias interpretaciones que puedan darse de la misma obra. Para Ingarden, la interpretación es un proceso que comporta propiedades inherentes al timbre, a la dinámica, a la articulación o al tempo. La obra como tal, en cambio, es siempre una y la misma. Por último, en la obra musical hay ausencia de particularidades interpretativas, aquellas de las que la propia obra pueda ser objeto. Su indeterminación contrasta con la total determinación de los procesos interpretativos sea cuales fueren sus distintas perspectivas.

Por su parte, la identificación de la obra con la partitura no es posible en ningún caso. Ni como objeto material o físico (una topografía esquemática de

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

la obra, impresa con tinta sobre el papel), ni como objeto inmaterial, que aquí no debe ser entendido en el sentido de objeto psíquico. La partitura es un sistema de inscripciones estenográficas susceptibles de ser significadas y apoyadas en un objeto físico (el cuaderno, o la hoja, en que se imprimen los signos musicales). En ese sentido, la partitura no forma parte ni pertenece a la existencia de la obra musical, si bien, en tanto que intencionada por un acto subjetivo de significación, puede cumplir la determinación intencional de existencia de la obra y servir de medio para indicar la voluntad del compositor. En cualquier caso, la obra musical como objeto artístico permanecerá siempre como algo distinto del acto intencional y del significado de los signos.

Mostrando un giro claramente antipsicologista y antinaturalista, común, por lo demás al pensamiento fenomenológico, Ingarden se bate decididamente en contra de los movimientos filosóficos que no ven en la música otra cosa que un agrupamiento de sonidos con capacidad para atraer sensaciones, sentimientos o representaciones. El terreno del conflicto es, en este caso, el campo de la experiencia psíquica cuyo poder en la determinación de la obra de música defienden positivistas y seguidores del psicologismo. La experiencia concreta de la música, basada en la observación empírica, tiende a reducir la experiencia de la música a la realidad psíquica de la visión subjetiva. La obra de música es, entonces, el contenido de las vivencias del autor, del oyente y del intérprete. Los actos psíquicos del compositor que dieron origen a la obra son, ilusoriamente, “revividos” por oyentes e intérpretes en la creencia ingenua de que son proyección de los suyos propios. Intérpretes y oyentes sustituyen de esta manera el diálogo vivo con la música por la utilización de la obra que suena como depósito de su universo personal, un cosmos subjetivo sujeto a asociaciones de imágenes y emociones, más o menos caprichosas, que dejan muy poco espacio a la obra como tal. Aunque las obras musicales, que aparecen gracias a la interpretación concreta, pero no son la interpretación misma, logren un elevado grado de trascendencia en correspondencia con las experiencias perceptivas derivadas de aquella interpretación, “ne sont rien de psychique, ni rien de «subjectif» (c’est-à-dire appartenant à la superstructure du sujet), ce sont seulement les créations d’une nature tout à fait particulière, même s’il est vrai qu’elles n’existeraient pas du tout sans le musicien créateur qui les a composées,

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

et sans l'auditeur réceptif qui les atteint par une démarche d'appréhension et de compréhension esthétiques".<sup>26</sup>

Queda establecida, así, una relación de no identidad entre la obra musical por un lado y la partitura y las interpretaciones de que sea objeto, incluido el contenido de las vivencias del sujeto empírico, por otro.

¿Qué es entonces la obra musical? ¿Cuál es su modo de existencia? Como vimos antes, el "aquí y ahora" del espacio y el tiempo, como elementos del mundo material, es decir, de la realidad, no pertenecen a la obra musical. De hecho, según Ingarden, por su modo de ser la obra musical no remite a realidades externas a ella misma. De aquí que la obra no sea un objeto real: "...l'œuvre musicale, en tant qu'objet de la perception esthétique, n'est pas en elle même un événement réel ou un objet réel. Selon son contenu qui seul devient visible au moment de perception esthétique, elle ne se relie causalement à aucun processus, à aucun fait réel".<sup>27</sup> De este modo, la obra conlleva en sí misma la razón de su unidad e identidad en función de la naturaleza supra-temporal que le es propia y que le otorga "...le caractère de quelque chose qui n'est pas de ce monde, et contribue à la parfaite délimitation et à la fermeture de l'œuvre. Par ce fait, l'œuvre musicale représente une entité qui est fermée face à tous des objets, aussi bien à ceux de nature musicale, qu'aux autres".<sup>28</sup>

En la transición del *no ser* al *ser*, camino hacia una metafísica alcanzada por la trascendencia de lo audible, Ingarden distingue entre fundamentos sonoros y momentos no acústicos de la obra musical, siempre con la vista puesta en el esclarecimiento del modo de existencia e identidad de la obra como objeto artístico. Los fundamentos sonoros están ligados a la melodía, la armonía y el ritmo –las tres áreas tradicionales de división de la materia de la música– que Ingarden denomina entidades sonoras (o tonales, en cuanto sonoras) superiores. Los momentos no acústicos son, en cambio, "des qualités qui appartiennent directement à la pleine détermination des entités sonores"<sup>29</sup>, aun cuando su

---

26 Roman Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, Christian Bourgois Éditeur, 1989, pág. 64.

27 *Ibidem*, págs. 80-81.

28 *Ibidem*, pág. 92.

29 *Ibidem*, pág. 109.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

función no sea delimitar un sonido o una nota. Siendo categorías extra acústicas no dejan de ser, sin embargo, definitorias del verdadero ser de la música.

El primer lugar de estos momentos no acústicos lo ocupan las estructuras de la temporalidad inmanente a la obra en sí. El ritmo, la métrica y el tempo son los factores no acústicos que contribuyen a la organización temporal de la obra. El segundo lugar lo ocupa el movimiento que, como categoría no acústica, viene a explicar la forma de la melodía así como aquellas formas que se corresponden con las otras estructuras horizontales de la música. El movimiento, estrechamente relacionado con la estructura temporal, reclama un espacio específicamente musical que se constituye como un nuevo momento no acústico de la obra. Este espacio, que habita el tercer lugar de los momentos no acústicos, no es ni real ni imaginario, sino *puro*. Sólo de esta manera, al constituirse el espacio como forma inmanente de las entidades sonoras que lo han engendrado espontáneamente, se garantiza la fidelidad al ser de la obra musical. En cuarto lugar, son también elementos no acústicos las «formas» de las entidades sonoras. Plasmadas, por ejemplo, en el encadenamiento de los objetos armónicos –y según sea ese encadenamiento– crean las pequeñas o grandes estructuras de la música de la época armónica. Cuando las entidades sonoras son relativamente simples y de poca extensión, las formas en las que se fraguan son de orden inferior. Pero si un grupo de esas entidades tonales o sonoras se reúnen “pour créer un ensemble supérieur, intérieurement cohérent, alors cette totalité a souvent une «forme» caractéristique qui l’englobe, et elle-même est alors d’ordre supérieur”.<sup>30</sup>

Las cualidades emotivas de la obra musical sobre cuyo origen, influencia y sentido se han ocasionado tantas controversias en la historia de la música y de la estética, ocupan el quinto lugar. La discusión sobre el papel del «sentimiento» en la música cuajó, principalmente en la segunda mitad del XIX, en dos posturas radicalmente enfrentadas: la representada por los que ponen en cuestión y, en cierto modo, niegan la función de los sentimientos como elemento de contenido principal en la música y la defendida por los que reivindican precisamente esa función como fundamento del significado esencial de

---

30 Roman Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, op. cit., pág. 117.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

la música. Según Ingarden, esta situación de enfrentamiento es producto del error en que cayó la teoría y la crítica al confundir tres aspectos:

- a) Las cualidades puramente emotivas que, aun cuando no sepamos muy bien cómo, se presentan en la obra.
- b) Los sentimientos expresados por la obra, hayan sido creados indistintamente por el compositor o el intérprete, e independientemente de que sean reales o imaginarios.
- c) Los estados emotivos del oyente provocados por la interpretación de la obra.

De los tres aspectos, el primero debe reclamar toda nuestra atención pues es en él donde acontece inmanentemente el sentido de la obra. Las reacciones emotivas producidas por la música hacen olvidar que es la propia obra musical la que lleva en sí misma un contenido emotivo que, sin embargo, no puede ser definido conceptualmente. Por este camino, tal como comenta Dujka Smoje en el prólogo al libro de Ingarden, la obra musical, más que representar, *se presenta*.<sup>31</sup> “Au contact avec l’œuvre d’art, nous découvrons des qualités émotives dont nous n’avons jamais pu imaginer la possibilité, et qui pour nous –et probablement aussi pour l’artiste créateur– représentent souvent une grande surprise. Nous sommes souvent étonnés que quelque chose de tel soit possible et que cela existe réellement. Celui qui n’a jamais vécu une telle surprise, un tel étonnement, et un tel émerveillement dans la rencontre immédiate avec les œuvres d’art, et surtout avec les œuvres musicales, ne sais pas du tout ce qu’est l’art, et ce qu’il peut nous donner”.<sup>32</sup>

En sexto y último lugar, Ingarden retorna a la música misma con el fin de evaluar la función no acústica de las cualidades de valor estético “dans lesquelles se constitue la valeur propre de l’œuvre musicale”.<sup>33</sup> Una vez más, Ingarden repara en la disputa entre los defensores de la estética del contenido y los formalistas. La perspectiva –errónea a los ojos de Ingarden– fracasa al abordar el

---

31 Ibidem, pág. 27

32 Ibidem, pág. 124.

33 Ibidem, pág. 137.



## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

problema, por parte de unos y de otros, de manera simplista y al encallar, inaceptablemente, en tres vías presentadas equivocadamente como las únicas soluciones posibles:

- a) En una obra de arte sólo son estéticamente válidos los momentos formales.
- b) El valor estético lo da el «contenido» (material, elementos constitutivo y componentes) de la obra.
- c) El valor de la obra de arte resulta de la combinación de momentos formales y elementos del contenido.

No es nuestro objetivo detenernos a pormenorizar las explicaciones de Ingarden al respecto. Digamos, a modo de rápido resumen, que una vez confrontados los momentos acústicos y no acústicos y explorado, a través de ellos, el valor estético de la obra musical (y después de haber admitido la dificultad de definir qué es la «forma» y qué el «contenido» de una obra de arte), Ingarden concluye que “...on ne peut chercher le fondement de la valeur esthétique d’une œuvre musicale ni dans sa forme pure, ni exclusivement dans sa «matière» (dans les moments qualitatifs), mais il faut choisir dans les deux catégories qui déterminent l’œuvre musicale celles qui sont esthétiquement valentes. C’est seulement en se basant sur ces diverses qualités esthétiquement valentes qui fondent ses propres valeurs et parfois celles, spécifiquement esthétiques, de l’œuvre –à partir d’un choix varié– que se construisent certaines qualités nouvelles, non acoustiques, se manifestant dans l’œuvre au concert. Naturellement, nous considérons ici l’œuvre musicale telle qu’elle se présente à nous au cours d’une interprétation idéale”.<sup>34</sup>

En definitiva, y llegados a este punto, podemos volver a hacernos la pregunta: ¿Cuál es el modo de existencia de la obra musical? La obra musical no es, según Ingarden, reducible a la esfera óptica de los objetos materiales o de los objetos psíquicos, pero tampoco, como vimos, a los objetos ideales, hayan surgido o no en un momento histórico, es decir, sean o no objetos atemporales.

---

34 Roman Ingarden, *Qu’est-ce qu’une œuvre musicale?*, *op. cit.*, pág. 138.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

La esencialidad de la obra de música es su *ser* heterónimo y, como tal, depende para su existencia de la actividad de la consciencia actuante de un sujeto que se dirige hacia ella intencionalmente. Por tanto, y como ya dijimos más arriba, la obra de música pertenece a la esfera óptica de los objetos inmanentes intencionales. En este sentido, la partitura y la interpretación –la “concretización sonora”, como gusta decir a Ingarden– serían, no los componentes, sino los fundamentos ópticos de la obra. La partitura, como el producto habitual e inevitablemente esquemático del acto creativo del compositor, y la interpretación, como posibilidad de que lo fijado en la partitura pueda llegar a tener forma sonora. Partitura e interpretación son la garantía de la existencia futura de la obra musical en los actos intencionales correlativos de otros sujetos.

A diferencia de Ingarden que, como hemos visto, merece algunas líneas en la correspondencia con Pigué, de Alfred Schütz (Viena, 1899 – Nueva York, 1959) no hay mención alguna en los escritos de Ansermet. Sin embargo, el tono de las opiniones de Schütz resuena en una órbita relativamente cercana al pensamiento nuclear de Ansermet. El sociólogo y filósofo austriaco dedicó unos cuantos textos al estudio filosófico de los problemas musicales. De todos ellos, no muy extensos pero sí lo suficientemente importantes como para ser tenidos en cuenta, sobresale *Fragments pour une phémoménologie de la musique*<sup>35</sup>, de 1944. Hemos de lamentar que este escrito no llegara a completarse ya que, entre otras previsiones de su autor, estaba la de redactar –tal como se anuncia en el texto conservado–, alguna sección muy importante dedicada al estudio del ritmo. Dada la línea de pensamiento mostrada por Schütz en el texto mencionado, habría sido probablemente muy revelador contrastar sus ideas sobre el fenómeno rítmico con las de Ansermet que ocupan, como tendremos ocasión de comprobar, un lugar preferente en el inicio de sus investigaciones fenomenológicas sobre la música.

---

35 *Fragments pour une phémoménologie de la musique* en Alfred Schütz, *Écrits sur la musique 1924-1956*, Éditions MF, 2007. El texto en cuestión fue publicado por primera vez en inglés bajo el título: *Fragments Toward a Phenomenology of Music*, dentro de una colección de artículos –In Search of Musical Method– editados por F. J. Smith en 1976.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

Tal vez sea su condición de sociólogo lo que aproxima a Schütz, como a ningún otro fenomenólogo de la música, a lo que constituye el contenido mismo de la experiencia de lo musical y, por este camino, al modo de ver de Ansermet. Pero es, sin embargo, bien cierto que, en general, las soluciones dadas a los problemas de la música como, por ejemplo, el del tiempo, establece entre ellos una notable diferencia. Las soluciones y, también, los modelos teóricos de aproximación, pues mientras que Schütz, al encarar la constitución del tiempo musical, hace coincidir su interpretación de la investigación husserliana del tiempo interno de la consciencia –referencia inexcusable, por otra parte, de cualquier estudio fenomenológico de la temporalidad– con la *durée* y la idea de flujo temporal de Bergson, Ansermet recurre al análisis sartreano del tiempo tal como aparece en *L'être et le néant* que viene a ser además, y en cierto modo, una relectura de Husserl y una adaptación de las tesis de Heidegger sobre los *ek-stasis* de la temporalidad. Al respecto, baste sólo recordar el comentario de Ansermet sobre la noción bergsoniana del tiempo: “un flux *continu*, amorphe et sans structure de temporalité”,<sup>36</sup> noción en la que, no obstante, reconoce y saluda al filósofo “de l'antiintellectualisme, de l'intuition et de la durée psychique”<sup>37</sup> para comprender lo que lo diferencia de la orientación filosófica de las siguientes palabras de Schütz: “Il ne fait aucun doute que la dimension temporelle dans la quelle l'œuvre musicale existe est celle du temps interne de notre courant de conscience –selon la terminologie de Bergson, la *durée*. Cette assertion sera confirmée par les analyses que suivent”.<sup>38</sup>

Consecuentemente, en los siguientes apartados de los antes citados *Fragments pour une phénoménologie de la musique*, que es donde se encuentran esos análisis, Schütz, teniendo la mirada puesta constantemente en la *durée* de Bergson, repasa algunos de los más importantes temas que la fenomenología brinda a la música y desde los que la música, a su vez, inquiriendo cerca de la fenomenología, puede cuestionarla en algún sentido, ya que “...si nous voulons décrire l'expérience musicale d'une manière phénoménologiquement correcte,

---

36 Ansermet.EM,139.

37 Ansermet.FM, 1053.

38 Alfred Schütz, *Écrits sur la musique 1924-1956*, Éditions MF, 2007, pág. 66.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

nous ne pouvons utiliser une doctrine philosophique existante sans un examen minutieux. La méthode phénoménologique elle-même, au point où elle en est de son développement, peut se révéler insuffisante. Au contraire, on peut espérer qu’une analyse attentive de l’expérience musicale pourra contribuer d’une manière ou d’un autre à la théorie phénoménologique”.<sup>39</sup>

Así, Schütz, desde la paradoja eleática de la flecha de Zenón, se pregunta: “La musique se meut-elle vraiment? N’est-elle pas une séquence de situations statiques? Où se trouve l’unité? De quelle dimension du temps est-il ici question?”<sup>40</sup> O bien, puesto en el análisis de la relación entre la reflexión y la experiencia de la música, y en la búsqueda del sentido de lo musical, escribe: “Le sens n’est assurément rien d’autre que l’aspect sur lequel les expériences passées sont conçues par l’esprit qui agit, dans une attitude réflexive présente ou virtuelle, envers ses propres expériences. Une expérience pendent qu’elle se produit, autrement dit pendent que nous vivons en elle, n’a aucun sens; seules les expériences passées vers lesquelles nous pouvons nous tourner sont significatives”.<sup>41</sup> No podemos tampoco olvidar su interés por el asunto de la espacialidad de la música que, en su opinión, y puesto que el oído –a diferencia de los campos espaciales óptico y *háptico*, contruidos respectivamente por las kinestesis de la vista y el tacto–, no posee kinestesia alguna, debe derivarse, antes de mostrar que el tiempo de la música descansa en nuestra experiencia del espacio, de un examen de la naturaleza de la dimensión temporal. De aquí la importancia concedida al estudio de la temporalidad musical propiamente dicha, cuyo análisis Schütz emprende a partir de una inicial división del orden temporal: “... le temps interne de notre courant de conscience [...] libre de toute référence à l’espace”,<sup>42</sup> y el tiempo proyectado en el espacio que surge de la experiencia del movimiento inserta en la dimensión del tiempo interno. De aquí, también, el análisis fenomenológico de una melodía (para el que Schütz toma una sucesión de notas como un fenómeno ya constituido y lo estudia a la luz de los fundamentales conceptos husserlianos de la *retención* y la *protección*) del que resultan

---

39 Ibidem, pág. 68

40 Ibidem, pág. 67

41 Ibidem, pág. 103

42 Ibidem, pág. 75

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

tres categorías fundamentales: la de *continuidad y repetición*, la de *identidad* y la de *movimiento*. Por último, Schütz se detiene en el papel de la *síntesis pasiva* –síntesis de reconocimiento e identificación que, según Husserl, lleva la explicación fenomenológica del “yo empírico” a la comprensión del nóema dado previamente como un ámbito de objetos organizado pasivamente en la experiencia– aplicada al campo puramente auditivo y, consecuentemente, a la vivencia musical existida en la corriente del tiempo interno de la consciencia.

Ansermet dará respuestas bien distintas a todas estas preguntas. Pero, como anticipábamos unos párrafos más arriba, el carácter antes sociológico – y filosófico, en tanto que reflexión desde la sociología– que estético de las ideas de Schütz, linda con el abandono de la estética (aún cuando siempre cuestionada en los problemas fundamentales referidos a la música), por la constitución y logro del sentido ético último –trascendida la Estética misma– de las propuestas de Ansermet. Schütz piensa la música a partir de las situaciones concretas –el concierto, la interrelación entre público y músicos (que traen inmediatamente a colación los temas de la comunicación y de la intersubjetividad fenomenológica)– y no en términos de pura abstracción. También Ansermet, como ya vimos, se dirige y parte de la interpretación de la música, de la práctica musical, pero no en tanto que paradigma de la relación social, como hace Schütz, sino en función del contenido de la experiencia concreta de la música.

Valgan las referencias aportadas sobre los autores citados en los párrafos y páginas anteriores, para dar una idea, siquiera somera, sobre el entorno que acompañaba las pesquisas de Ansermet. Pero lo cierto es que las incursiones de Ansermet en los terrenos de la filosofía y de la estética de la música, lo revelan como un pensador que, por encima de cualquier otra consideración, fue siempre aprendiz de sí mismo y filósofo (y fenomenólogo) de la música mientras fue siendo y haciéndose músico. Como muy bien dice J.-Claude Piguet a propósito de *Les fondements de la musique*: “Qui veut faire passer tout entier l’amour de la musique dans la connaissance de la musique se doit, pour ainsi

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

dire, de vider tous le mots de notre langage articulé de leur sens habituel. Il est amené, volens nolens, et en l'état actuel de l'esthétique musicale, à user d'un langage tout neuf. Et c'est pourquoi le livre d'Ernest Ansermet est si difficile dans son vocabulaire, dans sa syntaxe, dans sa manière de formuler les problèmes; il lui fallait en effet rompre avec les tissus de références internes qu'entretient toujours avec lui-même le langage articulé –et surtout le langage de la philosophie; il fallait recommencer à zéro”.<sup>43</sup>

### 2.2. EL CONTEXTO Y LOS ORÍGENES

#### 2.2.1. Los antecedentes

La condición de intérprete de Ernest Ansermet, su contacto permanente con la práctica de la música, distingue, como hemos venido diciendo, su preocupación intelectual y su actitud filosófica. No se trata, por supuesto, de una práctica musical cualquiera, absorta exclusivamente en la solución más o menos urgente de los problemas interpretativos, sino una que, más allá de la contingencia de sus mejores o peores resultados, crece a la luz de una interrogación constante sobre el origen y el sentido de su propio cometido. Lo que como intérprete importa sustancialmente a Ansermet no es la ejecución perfecta, la lectura y reproducción técnicamente exactas de una partitura, ni la calidad del sonido orquestal en sí misma considerada. Todos estos elementos son realmente importantes sólo en la medida en que, lejos de ser meros añadidos o accidentes, sean consubstanciales a la música, y en la medida en que, apareciendo en el cuerpo de la música realizada, hagan comprensibles, a través de ellos, las estructuras musicales. Interpretar, en la acepción “simple” de “tocar o hacer música” –y no en la elaborada que se edifica ingenuamente sobre la base de una artificiosa dosificación, más o menos equilibrada, de presupuestos estilísticos, esteticistas (como el llamado gusto personal) y sociales ajenos a la propia música–, debería constituirse, entonces, como la forma más pura de comprensión musical.

---

43 J.-Claude Piguet, *Ernest Ansermet et Les fondements de la musique*, op. cit., pág. 20.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

El interés y la preocupación del Ansermet músico coincide plenamente con su interés y preocupación como filósofo. En este sentido, sus preguntas sobre asuntos particulares de la música entendida globalmente –¿Qué es lo que diferencia esencialmente a la música popular, y por lo tanto particular, de la música que ha adquirido la connotación de universal?; ¿En qué consiste la belleza en la música?; ¿Se constituye la música a partir del sonido?–, no vienen a ser sino la plasmación de una única y fundamental cuestión: ¿Dónde se esconde y qué es la verdad de una obra musical, aquello que hace precisamente que se la pueda considerar como tal? ¿Cómo realizar la verdad de la música? En definitiva: ¿En qué radica el fundamento de toda música?

Ansermet adopta, en torno a 1940, un planteamiento radical y comprometido ante estas preguntas, si bien sus inquietudes sobre la problemática de la música, en sus muy distintas manifestaciones, se remontaban bastantes años atrás, embrionariamente en los aledaños de la Gran Guerra y, de manera más sistemática, a partir de finales de los años veinte y durante toda la década de los treinta del pasado siglo.

Durante este etapa preparatoria, auténtica propedéutica instintiva, no sólo escribió artículos y dictó conferencias sobre temas musicales, sino que trabó también conocimiento, directa o indirectamente, con un amplio y variado universo cultural, gracias, sobre todo, al extenso abanico artístico e intelectual que le proporcionó su relación profesional con los Ballets Rusos. Ya fuera en Argentina, España, Estados Unidos, Gran Bretaña o Francia, Ansermet entró en contacto con un mundo docto y sensible en el que figuraban personalidades como Claudel, Tagore, Thomas Mann, Picasso, Ortega y Gasset o Unamuno, y, entre los músicos, Debussy, Ravel, Bartók, Falla y, por supuesto, Stravinsky. Pero su experiencia del mundo cultural no se limitó al conocimiento personal de pensadores, artistas y músicos de cierto renombre. Desde siempre atraído por la música popular, Ansermet se dejó cautivar, por ejemplo, por el arte del cimbalista zingaro Aladar Racz –a quien Stravinsky consultó para escribir las partes de címbalo de su *Rag-time* y de *Renard*– o por los sonos del jazz que conoció de primera mano en los Estados Unidos y en Londres. “Mon initiation au jazz –comenta Ansermet– s’est faite au cours de la tournée que j’ai faite en Amérique du Nord avec les Ballets russes au début de 1916. Il était rare qu’après

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

un spectacle je n'aille pas passer encore un bout de temps dans un endroit où je savais trouver du jazz authentique. En même temps, je m'informais dans les livres de son origine et de ses sources, et je pris contact avec quelques compositeurs, Irving Berlin entre autres. Plus tard, au cours d'une saison d'été à Ravinia Park, près de Chicago, j'ai passé quelques inoubliables soirées avec Gershwin. Mais c'est à Londres, en 1919, que j'eus l'occasion de connaître le jazz de plus près par le *South Syncopated Orchestra* de Will Marion Cook. C'est là que je remarquai Sydney Bechet qui faisait sur sa clarinette des improvisations éblouissantes, et c'est à la suite de cette expérience que j'écrivis, pour la *Revue Romande*,<sup>44</sup> un article qui eut un certain retentissement, car il fut souvent traduit et cité".<sup>45</sup>

En los primeros cuarenta años del siglo XX (en 1900 Ansermet tenía 17 años), su espíritu culto y ávido de respuestas se encontraba inmerso en una confluencia de teorías y sistemas –la mayoría debida a autores en lengua francesa– enormemente dispares entre sí. Desde las investigaciones acústicas de Bouasse a la filosofía de Bergson y desde el formalismo musical heredado de Hanslick al romanticismo de Lavignac.

Toda esta conjunción de intelectuales y artistas fue evidentemente fecunda para Ansermet pero no le aportó, no ya soluciones concretas a sus numerosos interrogantes, sino ni siquiera una plataforma teórica que le permitiese iniciar con cierto orden sus reflexiones. Hay que tener en cuenta, de todas formas, que Ansermet fue siempre como filósofo un autodidacta y que su conocimiento de las técnicas de la filosofía y de los sistemas filosóficos era, en la época temprana a la que nos estamos refiriendo, ciertamente limitado. Esto no fue obstáculo para que paulatinamente fuera precisando tanto los temas en que cabría encuadrar sus preocupaciones, cuanto la manera de abordarlos y, al mismo tiempo, desechando, al abrigo de estas precisiones, determinadas posturas estéticas y teorías.

---

44 El artículo en cuestión es *Sur un orchestre nègre*, incluido en *Ecrits sur la Musique*, pág. 171.

45 Ansermet. EntM, 41.



## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

El “cientificismo”, aliado del positivismo filosófico, y el “esteticismo” de origen formalista –y su contrario, el sentimentalismo estético–, son las más importantes. La crítica de Ansermet hacia esas teorías y movimientos no fue, en el fondo, sino la antesala de la titánica empresa que le llevó a redactar, durante cerca de veinte años –en el último cuarto de su vida–, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, texto mediante el cual se propuso elucidar el fenómeno de la música.

Como fenomenólogo incipiente, Ansermet sigue los pasos de la doctrina de Husserl lo que no fue obstáculo para que, en el terreno de las valoraciones objetivas, considerara la validez de las aportaciones de la ciencia. La ciencia no es en absoluto prescindible, ni pueden tenerse en menos los resultados de la investigación científica. Él mismo fue matemático y durante toda su vida se interesó particularmente por la física, como demuestran en *Les fondements de la musique* los apartados dedicados a la naturaleza y percepción del sonido o a la explicación del concepto de energía, entre otras cosas. Sin embargo la creencia según la cual la ciencia pretende y alcanza como único medio comprobable el conocimiento de la realidad en base a postulados empíricos y a la elaboración inductiva, y sitúa al hombre pensante y sensible en un extremo de la cadena de conocimiento, estando el extremo opuesto la “cosa”, el objeto externo, como naturalmente disociado, en la aproximación cognoscente, de quien lo piensa y experimenta, no podía colmar las inquietudes y las preguntas de Ansermet. La problemática de la música, como la de cualquier otro fenómeno, que por el mero hecho de serlo es específicamente humano, no puede encontrar satisfacción, en opinión de Ansermet, sino por medio de una indagación de la consciencia humana en relación consigo misma y con el objeto del que se constituye como consciencia. Por tanto, frente a las teorías que pretenden hacer de la ciencia y de sus métodos el principio de todo conocimiento, sin someter a crítica precisamente el acto cognoscitivo como tal, Ansermet recurre a Husserl y a la fenomenología ya que “elle reprend, par de tout autres voies que la philosophie et la science, l'examen de nos problèmes. La phénoménologie de Husserl [...] n'est autre chose qu'une mise en œuvre méthodique et généralisée de l'entendement, visant à éclairer notre entendement non point des données brutes de la réflexion, mais des phénomènes de conscience qui en

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

*sont l'origine [...] C'est pourquoi elle ne vise pas à la «connaissance», mais à la compréhension».*<sup>46</sup>

La crítica de Ansermet al esteticismo de sesgo formalista, presentida desde los comienzos de su carrera como director, se sitúa en la misma línea que, años más tarde, conducirá a la reprobación estético-musical de la obra de Stravinsky.<sup>47</sup> Ya en comentarios retrospectivos de su primera etapa como director de orquesta (aproximadamente entre 1913 y 1924), comentarios que son de pleno derecho una crítica general del “esteticismo”, escribe, con respecto a los Cahiers Vaudois, a Ramuz<sup>48</sup> y a Stravinsky, lo siguiente: “Je reproche donc aux Cahiers vaudois de n'avoir été qu'un mouvement esthétique, et de n'avoir pas poussé ce mouvement plus loin, jusqu'aux questions politiques et surtout éthiques”. Y luego: “Prenez par exemple Ramuz: sauf peut-être dans ses tout derniers ouvrages ou dans son *Journal*, Ramuz n'a jamais pris position nette ni devant la question sociale ni devant la question politique”. Y más adelante aún: “Toujours est-il que cette attitude esthétique, essentiellement esthétique, put bien être ce qui a précisément opéré le rapprochement Stravinsky-Ramuz”.<sup>49</sup> Es así, que la crítica frente al estecicismo, aun cuando recalase con especial virulencia en el autor de *Le Sacre du Printemps* fue, en Ansermet, general y no dirigida sólo contra Stravinsky. Fue, una vez más, una cuestión surgida de su reflexión ante el hecho musical y no el resultado de una coyuntura.

---

46 Ansermet.FM, 1057.

47 Ansermet conoció a Igor Stravinsky en 1913, el mismo año de la fundación de los Cahiers Vaudois. Ansermet, desde entonces, se convirtió en uno de los intérpretes más reconocidos de la obra de Stravinsky del que dirigió no pocas partituras en estreno (*Histoire du soldat*, *Renard*, *Les Noces*, *Pulcinella*, *Capriccio*, etc.) o en segundas audiciones (*Petrouchka*, *Le Sacre du Printemps*, *Simphonie des Psaumes*, etc.). Sus desavenencias con Stravinsky datan del final de los años treinta, si bien el origen de las mismas hay que buscarlo en fechas anteriores, cuando Ansermet comienza a replantearse su visión de la música. En cualquier caso, la razón no fue, como a veces se ha pretendido, la adopción por Stravinsky, después de la Segunda Guerra Mundial, del método dodecafónico de Schönberg –compositor cuyos presupuestos estéticos y técnicos fueron duramente criticados por Ansermet en sus escritos, como tendremos ocasión de ver más adelante–, sino los mismos procedimientos neoclásicos empleados tiempo atrás por Stravinsky, quien trazaba, en palabras del mismo Ansermet, desde fuera, los caminos que otros habían recorrido desde dentro.

48 Autor del texto de *Histoire du soldat*.

49 *Souvenirs* en Ansermet.EM, 15-16.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

Ansermet denunciará el formalismo esteticista de Stravinsky<sup>50</sup> –de quien en cambio reconoce su enorme destreza como compositor– comenzando por cuestionar su postura insustancial, exclusivamente lúdica, más interesada en poner de manifiesto el “cómo” que el “qué” de la música y de los procedimientos creativos. “Le danger de l’attitude purement esthétique –dice Ansermet– est qu’elle peut porter l’artiste à s’attacher à la «forme» sans égard pour la «substance» [...] Le malheur est qu’avec les années Stravinsky s’est raidi toujours davantage dans son attitude «purement esthétique», et ce raidissement s’est traduit par un dépouillement progressif de la substance expressive de sa musique”.<sup>51</sup>

Si el esteticismo formalista significa la primacía de la factura de la obra sobre el contenido, de la escritura por encima de la emoción y el mensaje, y de la técnica frente a la expresión, el esteticismo de corte sentimental difunde la creencia de que el valor de una obra de arte se mide por su eficacia emocional. La obra se entiende, entonces, como recipiente de los sentimientos del autor y como vehículo responsable, en cuanto efecto, de los sentimientos depositados y de la sensación producida en el oyente. “La sentimentalité –dice Ansermet– consiste donc à se complaire dans son état de sentiment, à chérir son propre sentiment en se donnant l’illusion qu’on en chérit l’«objet»”<sup>52</sup> No es que la música no produzca sentimientos en el oyente, ni que el oyente, por su parte, no esté en su derecho de referir esos sentimientos concretos a la obra que los “contiene” y en la cual, en tanto que mediadora, aparentemente se originan. La cuestión es que para Ansermet la música no se define, en su esencia, por el hecho de suscitar, expresar o describir sentimientos. Ella es, en sí misma, sentimiento; su esencia es el “ser” sentimiento. Casi en sintonía con las tesis de Ansermet, Mikel Dufrenne escribe: “Lo que llamamos sentimiento, y que no se puede reducir al deseo, es únicamente una cierta manera, todavía desinteresada, a pesar de la clase de participación que implica, de conocer una cualidad afectiva como

---

50 Stravinsky reunirá en su “Poética Musical”, resumen de su credo estético-musical, una serie de conferencias pronunciadas entre 1930 y 1940 en la Universidad de Harvard. El correlato del formalismo stravinskyano, sistemática y extensamente expuesto, lo representa, dentro de la estética filosófica, Gisèle Brelet sobre todo en los dos volúmenes de su obra *Le temps musical*.

51 Ansermet.FM, 743.

52 *Ibidem*, 608.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

estructura de un objeto [...] Así podríamos decir que la afectividad no está tanto en mí como en el objeto; sentir es experimentar un sentimiento como una propiedad del objeto y no como un estado de mi ser. Lo afectivo no es en mí más que la respuesta a una cierta estructura afectiva en el objeto. E inversamente, esta estructura confirma que el objeto es para un sujeto, y que dicho objeto no se reduce a las dimensiones de la objetividad...<sup>53</sup>

En el fondo de la crítica al formalismo subsiste un problema trascendental de la teoría del arte y de la filosofía estética: la dicotomía ente la forma y el contenido. La estética sentimental, por su parte, oculta bajo su enunciado el problema de la razón y el sentimiento, del cerebro y el corazón. De hecho, la oposición entre el formalismo y la estética sentimental ya incluye, por sí misma, este último opuesto, al ser representativa la tendencia formalista de los procesos creativos que se entienden surgidos, prioritariamente, de un acto racional.

La superación de ambos contrarios está en el origen de las indagaciones de Ansermet. Sus reflexiones parten metodológicamente, o llegan en su análisis, a la descripción de distintos opuestos: el sonido en su realidad física y su percepción por la consciencia auditiva; lo extrovertido y lo introvertido (o lo pasivo y lo activo) en las tensiones entre los intervalos; lo estático del “ser” de la música y lo dinámico de la “estructura de la temporalidad”, etc. Su meta es intentar una explicación fundamentada de los fenómenos musicales en la cual esos opuestos no se deshacen, sino que cobran un nuevo significado en el seno de su misma oposición.

Por eso, no es extraño que Ansermet, después de haberse encaminado en distintas direcciones en busca de un soporte conceptual en el que encarrilar y formular sus intuiciones, optase finalmente por la fenomenología de Husserl. Una opción que fue, en realidad, un encuentro.

---

53 Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, (dos volúmenes), Fernando Torres Editor, Valencia 1983. Vol. II, pág. 129-130

Ciertamente las ideas de Ansermet son muy cercanas a las de Mikel Dufrenne en su teoría de los “*a priori* afectivos”. Mediante esta teoría se supera, en el tratamiento de las categorías afectivas, tanto el idealismo (al no contemplarse la dependencia del objeto con respecto al sujeto) como el realismo (ya que no se puede prescindir de la significación del *a priori* mismo). Como propiedad del ser el *a priori* es anterior al objeto y al sujeto y, por lo tanto, los determina. De este modo, la reflexión ha pasado del plano lógico al ontológico, que es justamente a donde nos llevan las argumentaciones de Ansermet.

### 2.2.2. Apuntes sobre la fenomenología de Husserl

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

Es por eso que, si bien no es este el lugar idóneo para exponer, siquiera someramente, los principios ni, por supuesto, la rica y compleja trama teórica de la fenomenología husserliana, sí nos parece muy oportuno detenernos a ordenar brevemente y a analizar con algo más de detalle la naturaleza y el funcionamiento de ciertos conceptos y contenidos de la fenomenología, aquellos que, por ser altamente pertinentes al tema y desarrollo de nuestro trabajo, tienen que ver más directamente con los mecanismos de la intencionalidad y la descripción de los contenidos de las vivencias, es decir con la reflexión como soporte inevitable de la actitud fenomenológica y de la definición de los procesos constitutivos de la consciencia.

Ya es sabido que para Husserl la consciencia es siempre consciencia de algo o, lo que es lo mismo, la consciencia ha de entenderse siempre como consciencia intencional. Este principio que puede considerarse como uno de los más importantes –si no, de por sí, el más importante– de toda su fenomenología, cobra en Husserl un sentido muy distinto del que propugnaba la noción de intencionalidad de su maestro Brentano. Para este último, la intencionalidad, un concepto que derivó de la Escolástica (de *intentio*, “dirigirse a”) se define como

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

el modo que singulariza a todo fenómeno psíquico en su dirigirse a un objeto, de referirse a un contenido, siendo, objeto y contenido, parte de la realidad misma. Es decir, Brentano limita la intencionalidad al terreno de la psicología y la explica sólo y exclusivamente a través de los estados de la psique, postulando en este sentido que sea la ciencia psicológica la que describa los actos intencionales de la consciencia. Para Husserl, en cambio, la intencionalidad es la estructura misma de la consciencia que debe ser entendida, en tanto que consciencia, no como una cosa susceptible de ser más o menos colmada de contenido, no como una caja vacía, como un recipiente que hay que llenar o vaciar, sino definida y comprendida a través de la relación o, mejor, de la doble relación a un objeto expresada en el correlato *cogitatio/cogitatum*. Una relación que se completa entre una *cogitatio* como “consciencia de” y un *cogitatum* que es objeto para la consciencia, ya que si la consciencia es “consciencia de” (algo) ese algo de lo que es consciencia lo será porque es algo para la consciencia. El objeto, por tanto, no es para la consciencia fenomenológica lo que está fuera, lo exterior a ella, sino cualquier “hecho”, sea un cosa material, una idea, un recuerdo o una creación del espíritu humano –una obra de música, por ejemplo– que se da para esa misma consciencia por y en el mismo momento de ser “consciencia de”. Por ese mismo principio –un principio fundamental de la fenomenología– la consciencia se presenta a sí misma en su mismo “dirigirse hacia” y es “consciencia de” algo en cuanto que es “consciencia de” (algo) para sí misma. No hay, pues, *cogitatio* sin *cogitatum* y no es posible un *cogitatum* sino en la medida en que, como objeto de una *cogitatio*, lo es para la consciencia. Para el análisis intencional fenomenológico es, así, indiferente que el *cogitatum* se corresponda o no con algo aparecido en el mundo.

El carácter de correlato entre la *cogitatio* y el *cogitatum* de la consciencia intencional le otorga el sentido de una relación dinámica entre los dos extremos o polos de esa correlación, una relación que se balancea entre el mentar y el intuir, siendo la intuición el cumplimiento del movimiento intencional. La consciencia es, así, para Husserl una corriente de vivencias que transitan el acto intencional, la *cogitatio* –que Husserl llamará *nósis*– y el objeto intencional, el

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

*cogitatum* –que denominará *nóema*–. Pero el tipo de consciencia del que podría decirse que es consciencia fenomenológica en virtud de ese dinamismo del acto intencional, gracias al tránsito entre la nóesis y el nóema, pertenece generalmente en Husserl al ámbito de la consciencia pura, modo de consciencia que operará la trascendencia gracias al mecanismo teórico o método de la “reducción”, primero eidética y trascendental, o fenomenológica, después. La desconexión de cualquier actividad trascendente y el establecimiento de una radical distinción entre la actitud natural y la actitud fenomenológica, como intento de restablecer el conocimiento de las esencias de los fenómenos, implica el uso del método de la reducción y de su herramienta, la *epoché*. Este proceso metodológico –el de la reducción–, que intenta sustentar sobre “nuevos caminos” la crítica del conocimiento y fundamentar una fenomenología crítica, es el que establece una relación necesaria entre el mecanismo de la intencionalidad, es decir, del análisis del “darse” de las vivencias, y la consciencia, expresada en la aparición, por medio de la reflexión, de un “yo puro” o trascendental.

La reducción es, en palabras de Renard Barbaras, “l’acte inaugural de la philosophie phénoménologique” que, lejos de ser una técnica o un instrumento, es decir, un proceso codificado y temporal de acceso al conocimiento, es “l’acte du philosophe même, acte qui, par conséquent, donne l’accès à l’absolu”.<sup>54</sup> Por ese acto del filosofar mismo, nada puede anticiparse a la reducción ya que, continúa Barbaras, “seulement une fois l’épochè accomplie que nous en comprenons la possibilité. Autrement dit, rien, dans l’attitude naturelle qui précède l’épochè, ne motive l’épochè”.<sup>55</sup> En este sentido, la reducción es inmotivada y definitiva “puisque’elle est l’élément même du philosopher”,<sup>56</sup> y también enigmática, puesto que su posibilidad se abre a varias vías.

La división habitual de los procesos de la reducción fenomenológica, contempla tres formas o tipos.<sup>57</sup> La reducción *gnoseológica* –llamada también *fi-*

---

54 Renaud Barbaras, *Introduction à la philosophie de Husserl*, Les Éditions de la Transparence, Chatou, 2004, pág. 86.

55 *Ibidem*, pág. 87.

56 *Ibidem*, pág. 86.

57 Una exploración pormenorizada que pusiera en evidencia todos los matices de la reducción fenomenológica, es algo que escapa ahora a nuestro propósito. Recurrimos, por tanto, a

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

*losófica*– la reducción *eidética* y la reducción *trascendental* o propiamente *fenomenológica*.

En síntesis, la reducción gnoseológica se circunscribe al fenómeno puro que aparece a la consciencia una vez realizada la *epojé* de cualquier trascendencia ajena al acto de conocimiento. En virtud del carácter universal de la *epojé*, tanto el mundo de los objetos –incluidos aquí los movimientos y las ideas científicas, filosóficas o artísticas– como el yo que lleva a cabo la reducción y sus actos psíquicos, son puestos entre paréntesis; ni negados, ni afirmados. “*Jedem psychischen Erlebnis –dice Husserl– entspricht also auf dem Wege phänomenologischer Reduktion ein reines Phänomen, das sein immanentes Wesen (vereinzelt genommen) als absolute Gegebenheit herausstellt. Alle Setzung einer «nicht immanenten Wirklichkeit», einer im Phänomen nicht enthaltenen, ob schon in ihm gemeinten, und zugleich einer nicht gegebenen im zweiten Sinne ist ausgeschaltet, d. h. suspendiert*”.<sup>58</sup>

Con la primera reducción se abandona el reino de la psicología como ciencia de los hechos psíquicos para entrar en la corriente de los datos absolutos inmanentes de la conciencia. Pero si la fenomenología se pretende “als Wesenslehre der reinen Erkenntnisphänomene”<sup>59</sup> ha de alcanzar el grado universal y necesario de la ciencia y construirse como una ciencia de las esencias. Si estábamos ya en el terreno de los fenómenos puros, es preciso ahora procurarnos una ciencia de tales fenómenos, es decir una fenomenología. “Fast scheint es, als käme es nur auf eine Wissenschaft von den absoluten *cogitationes* an. Wo sonst könnte ich, da ich die Vorgegebenheit des gemeinten Transzendenten streichen muß, nicht nur den *Sinn* dieses über sich hinaus Meinens, sondern mit dem *Sinn* auch seine mögliche *Geltung*, oder den *Sinn* von *Geltung* studieren, als eben da, wo dieser *Sinn* absolut gegeben ist und wo im reinen Phänomen der Beziehung, Bestätigung, Rechtfertigung der *Sinn* der *Geltung* seinerseits zur absoluten Gegebenheit kommt?” Y un poco más abajo:

---

una exposición sucinta de los tipos de reducción generalmente admitidos y que so exponentes irrenunciables de los momentos significativos de la fenomenología de Husserl.

58 Edmund Husserl, *Die Idee der Phänomenologie*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1986, pág. 45.

59 *Ibidem*, pág. 47.



## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

“Aber wie immer, eine Wissenschaft von den absoluten Phänomenen, verstanden als *cogitationes*, ist das erste, was nottut und mindestens ein Hauptstück der Lösung hätte zu leisten”.<sup>60</sup>

Husserl vuelve de nuevo su mirada hacia Descartes en la búsqueda de las esencias, conceptos universales absolutamente dados y tan claros y distintos para la consciencia como los fenómenos puros individuales. La captación fenomenológica de las esencias se opera mediante la reducción *eidética*, que, además de lo ya descartado en la reducción *gnoseológica*, pone entre paréntesis todo lo que no es absolutamente dado en la intuición de la esencia. El objetivo de la reducción *eidética* es la purificación del fenómeno mediante la intuición de su esencia; pasar del fenómeno percibido o imaginado a su esencia universal, de ese sonido concreto a la esencia sonido como intuición suprasensible. La fenomenología se convierte, así, en una ciencia *eidética*.

En el camino de aclarar con mayor definición el sentido de la fenomenología, Husserl lleva a cabo una tercera reducción: la reducción *trascendental* o simplemente *fenomenológica*. Como ocurre con la reducción *eidética* con respecto a la *gnoseológica*, la reducción *trascendental* no elimina lo que ha sido absolutamente dado en la reducción *eidética*, es decir, las esencias, sino que la coloca en la esfera de la consciencia pura. En este caso, lo que queda como residuo fenomenológico es el contenido de las vivencias de la consciencia absoluta. “Die ἐποχή ist – dice Husserl –, so kann auch gesagt werden, die radikale und universale Methode, wodurch ich mich als Ich rein fasse, und mit dem eigenen reinen Bewußtseinsleben, in dem und durch das die gesamte objektive Welt für mich ist, und so, wie sie eben für mich ist. Alles Weltliche, alles raumzeitliche Sein ist für mich – das heißt gilt für mich, und zwar dadurch, daß ich es erfahre, wahrnehme, mich seiner erinnere, daran irgendwie denke, es beurteile, es werte, begehre usw. [...] So geht also in der Tat dem natürlichen Sein der Welt – derjenigen, von der ich je rede und reden kann – voran als an sich früheres Sein das des reinen ego und seiner cogitationes. Der natürliche Seinsboden ist in seiner Seinsgeltung sekundär, er setzt beständig den transzendentalen voraus. Die phänomenologische Fundamentalmethode der transzen-

---

60 E. Husserl, *Die Idee der Phänomenologie*, op. cit., pág. 46-47.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

dentalen ἐποχή, sofern sie auf ihn zurückleitet, heißt daher transzendental-phänomenologische Reduktion”.<sup>61</sup>

El problema que pretende resolver Husserl es el de la correlación entre *nóesis* y *noema*, entre el *cogito* y sus *cogitata*. En las anteriores reducciones quedaba pendiente la doble dimensión de la estructura de la consciencia; la vivencia y el contenido de la vivencia, el fenómeno y lo que se muestra en él, es decir, la estructura noético-noemática. La reducción *trascendental* reduce los dos términos de la intencionalidad a la consciencia pura, erigida como su fundamento atemporal. El *yo* del *cogito* es, desconectado de su existencia en el mundo por la actitud trascendental, pura consciencia, ante la que se presenta el mundo en sí mismo como puro fenómeno. Es importante resaltar el decisivo giro que representa esta idea como derivada de la reducción trascendental o, mejor dicho, incluida en ella, idea por la que la consciencia no *es* sino en cuanto su apertura al mundo. La distinción entre exterioridad e interioridad queda abolida, y la tensión que mantiene el entramado de la intencionalidad, subsumida en la relación indisoluble entre el mundo y la consciencia. “Por otro lado –dice Josep María Bech– mi consciencia ya no es una estricta interioridad cerrada, y más bien se amplía hasta abrirse al mismo mundo que se me manifiesta. O sea que la consciencia es inmanencia ampliada, extravertida o centrífuga, y por ello sus actos vividos o «nóesis» se presentan como intencionales. Mostrando la «correlación noético-noemática» o «correlación intencional», la fenomenología puede desplegarse como doctrina trascendental”.<sup>62</sup>

Con la reducción *trascendental* el objeto de la mirada fenomenológica es el *yo puro*, el *ego mismo*. Surge así el concepto de lo que se conoce como *idea egológica* de la consciencia, fundamento, en esta nueva visión fenomenológica, de la corriente de la actividad intencional. El *yo puro* de la consciencia es el principio de toda intencionalidad, el *yo constitutivo* donde tiene lugar la constitución del mundo fenoménico.

---

61 Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen*, Kluwer Academic Publishers 1991, págs. 60-61.

62 Josep Maria Bech, *De Husserl a Heidegger. La transformación del pensamiento fenomenológico*, Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 2001, pág. 54.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

El discernimiento y el desempeño de la reducción trascendental descansa en la noción de constitución del propio Husserl. La actividad de la subjetividad constituyente o trascendental se desvela en la reducción trascendental que está así ligada estrechamente al concepto mismo de constitución del que, por otra parte, no es exagerado afirmar que subyace enteramente a la problemática general de la fenomenología. En cierto sentido, si la fenomenología tiene un problema filosófico que resolver ese problema es el de la constitución. Por decirlo de otro modo, la delimitación del significado de la noción de constitución acompañó las indagaciones de Husserl a lo largo del despliegue de su fenomenología, desde sus primeros intentos hasta las obras de madurez, adoptando distintas interpretaciones según se tratara de definir la constitución de las entidades matemáticas, las intenciones de objetivación de la consciencia –en la época de la fenomenología descriptiva– y el acabado cumplimiento de la reducción y de la *epojé* en el camino hacia la fenomenología trascendental y, en sus últimos escritos, en el marco del *Lebenswelt*. La filiación kantiana del concepto de constitución es evidente en Husserl, y Ansermet la retomará o, mejor dicho, la utilizará –casi por instinto cognitivo, hay que decirlo<sup>63</sup>– entresacándola de la fenomenología husserliana. *Grosso modo*, el concepto de constitución en Kant remite, por un lado, al proceso de síntesis por el que se unifican todas las perspectivas, todos los aspectos referidos a un objeto; es decir, la serie de representaciones por medio de las cuales los objetos se elaboran en la consciencia como síntesis de intuiciones sensibles. Por otro, la noción de constitución kantiana alude al hecho de que no puede darse tal unificación, tal síntesis

---

63 Un mes antes de su muerte, Ansermet, en una carta dirigida a J.-Claude Piguet, confiesa: “Je ne peux vous écrire longuement car, ayant à peu près mis au point ma «correspondance», j’ai grand besoin de travailler. Mais j’ai hâte de vous dire à quel point je vous suis reconnaissant de m’avoir prêté votre cours sur Kant\*. Vous ne pouvez pas savoir l’illumination qu’a été pour moi cette lecture. Je n’avais sur Kant, au fond, que des idées confuses; elles se sont pour l’essentiel du moins clarifiées. Un résultat –peut-être me contredirez vous– est que Husserl m’apparaît maintenant comme la continuation directe, je dirais même l’achèvement de Kant”.

Ansermet-Piguet, *Cdance*, 341.

\*Ansermet se refiere a un curso impartido por Piguet y recogido sustancialmente en: J.-Claude Piguet, *Où va la philosophie?-et d’où vient-elle?*, Neuchâtel, La Baconnière 1985.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

constituyente de las representaciones sin que exista algo así como una norma previa, un conjunto de reglas que, en línea con las categorías, asegure una misma clase de unidad en la reproducción de lo múltiple, de la diversidad. Tenemos, por tanto, una unidad efectiva de los aspectos que presenta un objeto y una norma o regla que organiza y dirige aquella unidad, final en cada momento, de las representaciones. Así, si bien un objeto es la síntesis de todas las percepciones que lo constituyen como tal objeto, una cosa en cuya experiencia implicamos muchas y muy distintas experiencias o visiones de esa misma cosa, previamente hemos de haber constituido la norma (el conjunto de expectativas y experiencias posibles que rodean a esa cosa) que nos posibilita la experiencia de unidad de ese objeto. De este modo surgen “dos conceptos de constitución, uno que se refiere a la constitución de la unidad de las diversas experiencias actuales de un objeto, y el otro que se refiere a la constitución de la regla o esquema de implicación según el cual se produce aquella unidad. El concepto más importante de constitución en la fenomenología se refiere a este segundo, que es el original, en relación con el cual el otro es secundario.”<sup>64</sup>

Desde el momento en que el ciclo de la intencionalidad –es decir, el análisis de las vivencias intencionales y la descripción del contenido de sus momentos: el nóema, la nóesis y, ligada a esta última, *la hylé* como contenidos de sensación– cobra sentido en las investigaciones de Husserl, el empeño de la fenomenología, en tanto fundamentada en las estructuras de la intencionalidad, pasa a ser el estudio de la constitución del mundo para la consciencia. La noción de constitución, que informa y construye la fenomenología constitutiva, lejos de ser la producción o creación de un objeto en el mundo, es el ascenso a través de la intuición y en el recorrido de las instancias noéticas hasta encontrar y dar sentido a todo lo que es en el transcurso de la experiencia. El modo de constitución del mundo de los sonidos musicales será, como veremos, de gran importancia en el pensamiento de Ansermet.

---

64 Javier San Martín, *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*, Biblioteca Nueva, Madrid 2008, pág. 75.

### 2.2.3. Ansermet y la fenomenología

En el Prefacio a la edición de 1961 de *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, en sus primeras líneas, Ansermet escribe: “Cet ouvrage est le résultat d’une longue étude phénoménologique de la musique réduite ici à ses données essentielles. La phénoménologie, dont le génie de Husserl a fait une nouvelle manière de penser et dont les ouvrages philosophiques de Sartre ont admirablement éclairé les voies”.<sup>65</sup> En pocas palabras, y desde el inicio de la obra, queda claro para el lector cuál es la fuente principal, el autor de referencia constante, tanto en la ruta de las investigaciones fenomenológicas de Ansermet como en el hecho mismo de la integración originaria del método fenomenológico en su pensamiento. Como puede leerse, no fue Husserl sino Sartre. Husserl está presente, sin duda, pero Sartre es el filtro que, sin eliminar lo esencial, suaviza la textura. Pero por si aún hubiera dudas, Ansermet, más explícito, en una de sus entrevistas con Jean-Claude Piguet, afirma: “...je n’ai jamais trouvé une véritable élucidation du mystère de la musique chez aucun philosophe, pas même chez Schopenhauer, et chez aucun psychologue, pas même chez les psychologues de la «forme», de la *Gestalt*. Ce n’est qu’à la lecture des ouvrages philosophiques de Sartre que j’ai senti que la phénoménologie dont Husserl avait tracé les voies était la seule chose pouvant aboutir à l’élucidation totale des problèmes musicaux”.<sup>66</sup> De hecho su libro permanente de consulta, su “libro de cabecera”, en expresión de Jean-Jacques Langendorf,<sup>67</sup> fue *L’être et le néant*, una obra con la que Ansermet mantuvo, al parecer, un diálogo ininterrumpido afirmando, negando e, incluso, corrigiendo, en notas añadidas de su puño y letra en los márgenes de un ejemplar de la misma, lo que allí Sartre sostiene. Ansermet que conocía ya la naturaleza del método husserliano, eligió como interlocutor cotidiano en los asuntos fenomenológicos a Sartre y lo hizo, sin duda, por la proximidad de su lenguaje filosófico.

---

65 Ansermet.FM, 291.

66 Ansermet.EntM,105-106.

67 Jean-Jacques Langendorf, *Eutherpe et Athena. Cinq études sur Ernest Ansermet, op. cit.*, pág. 136.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

En cierta manera, Sartre facilitó a Ansermet el acceso a la fenomenología de Husserl, poco menos que hermética en primeras lecturas para el músico si bien paulatinamente asimilada gracias, entre otras cosas, a ese impagable interlocutor que fuera, para Ansermet, el filósofo Jean-Claude Piguet. Al final de una carta escrita a Piguet en 1962, Ansermet confiesa: “J’ai employé ces journées à *relire* les *Idées*, et j’y ai trouvé un immense réconfort car je me suis aperçus qu’en suivant mon chemin solitaire j’avais exactement suivi les voies de Husserl alors qu’en réalité j’étais loin d’avoir compris son livre (mais j’avais compris sa manière de voir)”.<sup>68</sup> No es de extrañar que Ansermet en ese “camino solitario”, acudiera a la transcripción sartriana de la fenomenología de Husserl. Una “transcripción” de la que tampoco hay por qué echar en saco roto la fecunda aportación que, sin duda, ofreció al pensamiento de Ansermet en la delimitación y comprensión de las principales herramientas de la fenomenología husserliana. Conceptos como los de “reducción” o “intencionalidad”, así como todo lo que en esencia se refiere a la constitución y funcionamiento de las estructuras de la consciencia, Ansermet los aprendió de Husserl pero los refrendó en Sartre.

Su lectura de *Ideen* fue primero en alemán aunque más tarde, a partir de 1950, la compartió con la traducción francesa de Paul Ricœur. Prácticamente todo su conocimiento directo de Husserl proviene de *Ideen* y, por tanto, su punto de referencia ortodoxo con respecto a las categorías fenomenológicas y al uso estrictamente husserliano de la misma, se circunscribe a sus distintas lecturas de esta obra a lo largo de varios años.

En concreto, uno de los conceptos de la fenomenología que mayor alcance tiene en *Les fondements de la musique* es el de la correspondencia entre la *co-gitatio* y el *cogitatum* dentro de la estructura fundamental de la consciencia. Es decir, todo el aparato teórico principal desplegado en torno al concepto clave de intencionalidad. La estructura de la correlación noético-noemática jugará un papel decisivo en el giro epistemológico que operará Ansermet en torno a la teoría y pensamiento de la música.

---

68 Ansermet-Piguet.Cdance, 140.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

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

La música es, así, una experiencia vivida, un *Erlebnis*, “que l’homme accomplit sans la réfléchir”.<sup>69</sup> Si la reflexión aparece, la experiencia ya no es vivida como experiencia *en* la música, sino como experiencia reflexionada en el mundo de los sonidos. La reflexión se dirige hacia su objeto y se establece sobre la experiencia ya vivida creando otro tipo de vivencia ajena al acto único e indivisible de la vivencia inmanente de la música. La reflexión, por así decirlo, se vuelca hacia la música en un intento de atraparla. Pero son los aspectos que denominaríamos formales, comprendiendo aquí las sucesiones melódicas, la

---

69 *La musique et le sens de la musique*, en Ansermet.EM, 77.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

simultaneidad y transcurso de los enlaces armónicos y las “duraciones” que el ritmo ordena, lo que la reflexión logra alcanzar. El acto musical permanece, en su esencia, inalcanzado. Lo que hace que la melodía, el ritmo o la armonía sean cualificadas como tal melodía, tal ritmo o tal armonía, todo aquello por lo que podemos detenernos a examinar o comparar las evoluciones rítmico-melódicas o armónicas, ese momento ya *ha sido* y escapa a la reflexión. Permanece *irreflejo*.

Por lo general se tiende a creer que la música es un objeto natural, un objeto, a fin de cuentas, una cosa situada fuera de nosotros y que nos llega a través de los sonidos. La música está en los sonidos, se dice, y la percibimos a partir de las ondas sonoras en una actitud, a lo más, activa en la escucha, pero distante en la comprensión del fenómeno que la origina.

Para Ansermet el oyente cae, de este modo, en la ilusión de percibir la música, es decir, las estructuras melódicas, armónicas o rítmicas, si bien en realidad lo que percibe son los sonidos. El ritmo musical, por ejemplo, sus variaciones cadenciales, no figurarían como tales, “objetivamente”, en el escenario de las cosas naturales. Es el oyente el que vuelca allí, en los datos sonoros del mundo –o si se prefiere, encuentra–, la significación musical de estructuras rítmicas particulares. La experiencia de la música coincide entonces con la del autor que ha creado la obra, porque “c’est que l’auteur l’y a lue, et que tous ceux qui sont sensibles à cette musique la lisent aussi”, siendo de este modo que comprender una determinada obra sería “refaire pour soi l’événement musical que l’auteur a fixé dans les sons”.<sup>70</sup>

El proceso por el cual pasamos de la percepción de los sonidos a la comprensión de la música es un acto de consciencia mediante el cual abandonamos la *actitud perceptiva* para pasar a la *actitud musical*. Este acto dota de *sentido*, en el ámbito de la experiencia, todo aquello que se recoge bajo la expresión “música”. Sólo que este sentido no surge de una consciencia clara ya que el acto por el que la música se apropia de, o se posa sobre los sonidos, ese acto que da

---

70 Ibidem, pág. 77.



## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

sentido a nuestra vivencia transformándola en vivencia musical, no cae bajo la mirada de quien lo realiza por el simple hecho de que es su propia existencia. La influencia de la lectura fenomenológica de Sartre con respecto a la consciencia y a sus estructuras reflexivas, es aquí evidente: “Tout est donc clair et lucide dans la conscience: l’objet est en face d’elle avec son opacité caractéristique, mais elle, elle est purement et simplement conscience d’être conscience de cet objet, c’est la loi de son existente. Il faut ajouter que cette conscience de conscience [...] n’est pas *positionnelle*, c’est à dire que la conscience n’est pas à elle même son objet. Son objet est hors d’elle par nature et c’est pour cela que d’un même acte elle le *pose* et le *saisit*. Elle même no se connaît que comme intériorité absolue. Nous appellerons una pareille conscience: conscience de premier degré ou *irréfléchie*”.<sup>71</sup>

La música, sus frases, su articulación, su desarrollo, posee una estructura cuyo *sentido* no se da *hacia fuera* de manera explícita. No hay una significación evidente que se haga expresa al margen del fenómeno portador de esa misma significación. Los músicos y los oyentes, si están *en* la música, participan de lo que la música “quiere decir” como tal música. Y si están en la música y participan de ella es porque esa significación no expresa, se da de alguna otra manera. El acto por el que la música cobra y manifiesta intrínsecamente su sentido propio es un acto de *existencia*, y ello es así porque lo que la música exterioriza u objetiva no ha podido ser *reflejado*. “Ainsi, –dice Ansermet– lorsque nous interrogeons la musique, elle nous ramène à son acte d’existence, et comme un acte ne peut se comprendre qu’à partir de son *sens*, c’est à partir de son *sens* seulement que nous pouvons comprendre la musique”.<sup>72</sup>

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

---

71 Sartre.TE, 24.

72 *La musique et le sens de la musique*, en Ansermet.EM, 78.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

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

Por tanto, la música es para Ansermet una actividad de consciencia. No es una cosa, ni un dato que proceda directamente del mundo natural, sino un fenómeno de consciencia, entendida aquí la consciencia en tanto que constituyente. La adscripción y vocación fenomenológica de Ansermet queda ya claramente manifestada desde el prólogo a la edición de 1961 de *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. “Cet ouvrage –dice Ansermet– est le résultat d’une longue étude phénoménologique de la musique réduite ici à ses données essentielles. La phénoménologie [...] consiste en principe à se rendre compte des phénomènes par les phénomènes de conscience qui les ont déterminés comme tels, qui sont à l’origine de leur détermination et qui leur ont donné un nom ou un sens. Elle doit donc passer par une étude, phénoménologique encore, de la conscience humaine, de ses fonctions diverses et de ses structures. Ainsi, une phénoménologie de la musique a pour objet les phénomènes de conscience qui sont mis en jeu par *l’apparition de la musique dans les sons*, et qui nous en expliquent l’apparition”.<sup>73</sup>

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

---

73 Ansermet.FM, 291.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

y no como principio del proceso de aprehensión y de fundamentación fenomenológica de la música.

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

En cuanto al manejo de los procesos de la “reducción”, Ansermet habla concretamente de la “reducción eidética” cuando, al referirse a la dialéctica de los temas en la forma de sonata, la incluye en el “second acte de l’activité formelle, qu’on appelle «travail thématique»”. Se trata de la reaparición del tema, que no supone aquí, ni reclama, su elaboración analítica, ni tampoco, y sin ambages, su ornamentación. En el trabajo temático, posterior estadio de la actividad formal, el tema se presenta reducido a su esencialidad, despojado de toda contingencia. “Il est donc –continúa Ansermet– ce que Husserl eût appelé une «réduction eidétique», tendant à mettre en lumière le potentiel expressif des thèmes”.<sup>74</sup>

En un sentido más amplio, Ansermet dirige la reducción fenomenológica al sonido como tal y, desde otra perspectiva de aproximación, al problema de

---

74 Ansermet.FM, 589.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

la aparición para la consciencia del sonido en el mundo. En la continuidad discursiva de *Les fondements de la musique*, es a partir de este primer dato afectado por la reducción fenomenológica que Ansermet hace derivar el entramado central del texto. Desde lo que implica este dato ya reducido para la consciencia auditiva, hasta lo que significa la música para la consciencia humana, es decir, aquello que hace de la acción constituyente de la consciencia un suceso portador de significaciones humanas provisto de sentido. En este punto nos permitimos incluir una cita algo extensa que explica sintéticamente y muy a las claras la comprensión que tenía Ansermet del proceso de reducción y su aplicación a la música. “Autrement dit –dice Ansermet–, il faut en revenir à la genèse du phénomène dans l’activité de conscience qui l’a perçu et qualifié. A cet effet, il faut «oublier» (ou, comme dit Husserl: «mettre entre parenthèses») tout ce que nous savons déjà du phénomène. Sa reconstitution dans l’activité de conscience nous fera alors comprendre la raison de ces qualifications et de ce qui conditionne son apparition dans l’horizon de la conscience humaine. Ce processus est ce qu’on appelle la «réduction» phénoménologique. [...] Seulement cette «réduction» phénoménologique peut s’opérer à divers niveaux de l’apparition des choses. Si l’on partait de rien, il faudrait d’abord s’expliquer l’apparition du Temps et de l’Espace, l’apparition du monde. Dans le cas de la musique, on pourrait supposer les sons déjà perçus et se demander par quel phénomène de conscience la musique apparaît dans les sons. Mais ce serait partir déjà d’une donnée de conscience déjà acquise et d’un plan de conscience réflexif, et il faut constater que la plupart des phénoménologues jusqu’ici son partis d’un plan réflexif; ils ont fait de la psychologie phénoménologique plutôt que de la phénoménologie génétique. Pour aller jusqu’au bout de la recherche phénoménologique, j’ai donc posé d’abord le problème de l’apparition du son dans le monde. Mais j’ai supposé que le phénomène sonore nous était connu grâce à la science physique: ma «réduction» n’est pas allée plus loin. Je ne m’en suis pas moins demandé ce qu’impliquait cette donnée première, à savoir ce qu’était pour la conscience «l’énergie» ( puisque la science considère le *son* comme un phénomène résultant d’une énergie vibratoire), et ce qu’était le son, de quelle sorte de «sons» allait surgir la musique; puis de quelle manière l’oreille percevait les sons et en particulier les sons appropriés à la musique, comment la cons-

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

ciencia devenait conscience de sons perçus par l'oreille, quels autres phénomènes de conscience se greffaient sur l'activité perceptive pour qualifier de musique ce que faisaient apparaître les structures tonales dont j'avais étudié la genèse. J'ai ainsi trouvé ce qu'était la musique pour la conscience humaine, ce qui fait d'elle, pour l'auditeur, un événement porteur de significations humaines et chargé de sens, et ce qui en conditionne l'apparition. Ceci fait, je pouvais me retourner vers les exemples concrets de musique pour déterminer exactement à quel événement vécu elle initiait n'importe quel auditeur. La musique est devenue un langage clair".<sup>75</sup>

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

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

Tal es la influencia de Sartre que en lo que respecta a uno de los asuntos centrales de nuestro trabajo, Ansermet se orienta y, en cierto modo, repro-

---

75 Ansermet.EntM, 153-155.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

duce, aplicado a la música (con el transfondo del análisis husserliano del tiempo fenomenológico y del tiempo objetivo –que reconduce a su manera–) el esquema tridimensional del tiempo en *L'être et le néant* (pasado-presente-futuro). Esto es: la explicación de la estructura de la temporalidad derivada de la ontología temporal sartreana, expresada en la relación de las “tensiones de posición” melódicas.

También hace suyos los conceptos de la “dinámica” y de la “estática” como dos aspectos distintos, aunque coincidentes, de la temporalidad en tanto que estructura total organizadora de las estructuras primarias temporales. “Telle est, effectivement –dice Ansermet– notre structure de temporalité existentielle: elle nous porte toujours, au cours d'un projet d'existence, vers un futur visé à l'avance dans le monde et c'est pourquoi elle est faite de tensions existentielles entre une position présente que l'on quitte et une position future qui sera à la fois une position de soi et une position dans le monde et dans le temps du monde”.<sup>76</sup>

No hay, en cambio, ni en sus *Ecrits sur la musique* ni en *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, ninguna mención explícita a las investigaciones de Husserl sobre el tiempo contenidas en las *Lecciones (Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins)* de 1905. Pero hay referencias, eso sí, a los momentos de “retención” y “protención” derivados del estudio de *Ideen* y centrados en la explicación de las vivencias de consciencia como flujo del devenir en su invariabilidad eidética (consecuentemente recogidos por Sartre en su descripción fenomenológica del tiempo y en su ontología de la temporalidad).

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

Por otra parte, en la crítica al psicologismo y a su relativismo cognoscente, así como en la determinación de la intencionalidad de las emociones, nos en-

---

76 Ansermet.FM, 402.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

contraremos también con el Sartre de *Esquisse d'une théorie des émotions*. En fin, en la definición de las nociones de camino melódico e imagen musical, otro de los puntos nucleares del pensamiento de Ansermet, está como contrapunto el estudio sartreano de la imagen y del acto imaginante en *L'imaginaire*.

Pero no todo fueron coincidencias. Ansermet encontró un lugar para la crítica a Sartre sobre todo en lo relacionado con los temas éticos y con los teológicos. Ansermet considera que Sartre, y también Heidegger, son “víctimas de l'abstraction”, pues pretenden la inexistencia de la naturaleza humana. El ser estético según Ansermet reposa sobre el ser ético. Siendo la determinación ética de igual raíz que la estética, la primera se manifiesta exteriormente a través de la segunda. “«Conscience» et «Dasein» sont deux définitions abstraites, pour l'un (Sartre) de l'être transphénoménal de l'homme, pour l'autre (Heidegger) de la «réalité humaine»”.<sup>77</sup> Por esta preeminencia de la abstracción, a estos dos filósofos les está vedado responder a la pregunta sobre el fundamento ético de los hombres que no es, en opinión de Ansermet, sino “el siendo” de su relación primera en el mundo a través de los sentidos, traducida en la consciencia humana por la afectividad psíquica, aquella que dará cumplida justificación a sus actitudes estéticas.

La teología de Ansermet, esbozada e introducida como uno de los vértices de su investigaciones fenomenológicas y que se relaciona con la entidad trinitaria Tónica-Dominante-Tónica, expresión que nuestro autor vincula a su vez –y sorprendentemente– con la estructura Pasado-Presente-Futuro de origen sartreano, proviene, como dice J.-Claude Piguet, de lo que podríamos llamar el liberalismo teológico propio del siglo XIX amplia y fuertemente representado en Ginebra. Esta teología, que es para Ansermet una manera de plasmación y síntesis de sus experiencias religiosa y musical, comprendidas la una en la otra, tiene un contenido eminentemente humano basado en una relación interna del hombre con la representación de la divinidad. Todo un apartado titulado *La phénoménologie de Dieu*, puesto en realidad al servicio del discernimiento último del fenómeno musical, indica la importancia concedida a esta perspec-

---

77 Ansermet.FM, 1013.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

tiva y presupone, desde esta misma concepción, la discrepancia inevitable con Sartre. Siendo aquí imposible extendernos al respecto, digamos simplemente que el núcleo de la crítica “teológica” de Ansermet gira en torno al concepto sartreano de “totalidad destotalizada” referido a su estudio sobre el tiempo de la consciencia; es decir, a la relación primigenia entre la totalidad del en-sí como aparición global del mundo en un horizonte de existencia y la propia existencia de duración desparramada en la totalidad destotalizada de la temporalidad del hombre. Frente a este concepto, Ansermet responde afirmando que “ce que Sartre ne dit pas ou laisse sous silence est que cette expérience première du monde est une expérience contemplative en laquelle la conscience n'est nullement une totalité détotalisée mais une existence (de) *durée* fondée sur la structure *Ps-Pr-F*, et que l'image du monde qui en résulte est un *noème*, à savoir une image que la conscience *s'est faite par soi* du monde et qu'elle s'en donne *pour soi*, en sorte qu'elle lui a prêté ses propres structures; en gros: elle a constitué la spatialité du monde avec ses structures de temporalité”.<sup>78</sup>

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

### 2.3. LOS TEXTOS

“Ecrire favorise ma réflexion”,<sup>79</sup> dijo en cierta ocasión Ansermet. Y si uno tuviera que pensar que la dirección de orquesta en la complejidad absoluta del ser del músico no basta, sino que tal plenitud se da en el terreno de la creación, la cantidad de páginas escritas por Ansermet vendrían a colmar la carencia de un corpus compositivo sustituido por la recreación –mediante esa extraña simbiosis que es el pensamiento y la acción que impele, pero no produce por sí

---

78 Ibidem, 434.

79 Citado en: Anne Ansermet, *Ernest Ansermet, mon père*, Payot Lausanne/Van de Velde 1983, pág. 67.



misma, la realización sonora– de lo que otros han escrito para ser tocado. El talento creativo de Ansermet se canalizó tanto en sus pensamientos y escritos, como en sus interpretaciones como director, pero no se nos escapa que la construcción de un *corpus* teórico eximió al músico que era de ser el compositor que pudo haber sido y obró, por una parte, a la manera de una propuesta concreta y urgente para un momento determinado y, por otra, con la fuerza de un legado para la posteridad. En lo que sigue, esbozamos someramente los contenidos de los principales textos y escritos de Ansermet y describimos las circunstancias que acompañaron su redacción.

### 2.3.1. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*

Ernest Ansermet escribió *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* entre 1943 y 1961. Un largo proceso que indica las dificultades a las que tuvo que enfrentarse en su redacción y que no eran otras que las naturalmente surgidas de la propia complejidad del asunto que se propuso estudiar y de la situación personal y profesional de quien se proponía abordarlas. Ansermet, entonces de sesenta años, tenía una constante actividad como director de orquesta (era titular de la Orquesta de la Suisse Romande, una de las más importantes de su tiempo), y si bien poseía una amplia cultura –sólo equiparable a su propio interés y curiosidad por los temas más variados– y una gran capacidad intuitiva, sus conocimientos de filosofía no pasaban de ser los de un muy buen aficionado medio.

Siguiendo las palabras de Jean-Claude Piguet en su prefacio a la edición de 1961 de *Les fondements de la musique*, el ritmo de elaboración de la obra fue el siguiente:

A partir de 1943 Ansermet se propone escribir un libro con el título *Le Sens de la musique*,<sup>80</sup> al que añade la acotación entre paréntesis, tempranamente esclarecedora de sus propósitos, *Esquisse d'une phénoménologie de la*

---

80 Un artículo con el título *La musique et le sens de la musique*, recogido en *Écrits sur la musique*, es, de hecho, el prefacio original de la edición francesa de 1961 de *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Aunque finalmente no apareció en la edición francesa, sí fue reproducido en la edición alemana de 1965.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

*musique*. Con este fin reúne notas sobre Sartre, Stravinsky y Schönberg.<sup>81</sup> Entre 1948 y 1951 estudia y escribe acerca de la emoción y el sentimiento tonal en la música, asuntos que, junto a los trabajos sobre la energía y las estructuras rítmicas, redactados en 1953 y 1954, constituyen el núcleo estético-musical de sus reflexiones. Como consecuencia de estos trabajos reescribe la *Note sur Stravinski*, capital para entender las razones de su colaboración primera y posterior distanciamiento del compositor. En los dos años siguientes, Ansermet, en una especie de vuelta a los orígenes, busca una explicación del acto primigenio de la música en el estudio de la percepción musical. La idea de los “logaritmos perceptivos” y una serie de notas marginales como la *Note sur l'être et l'énergie* o la *Note sur la consonance*, surgen en este momento. En 1959 escribe sobre la aparición de la música en los sonidos, incluyendo el apartado sobre *La phénoménologie de Dieu* que corrigió en numerosas ocasiones. Desde 1960 hasta junio de 1961, momento en que concluye su libro, Ansermet redacta el Cuarto Capítulo de la Primera Parte (dedicado a exponer la actuación de la consciencia musical a través de sus apariciones en la *constitución de las estructuras musicales*, en los *libres caminos de la melodía* y en la génesis y manifestación de los *proyectos musicales*) y los dos capítulos de la Segunda Parte en la que explora el papel del empirismo en la Historia de la Música (el primero dedicado a las *tres edades de la música* y el segundo a la *música contemporánea*).

---

81 Además de otros como Bach, Beethoven, Debussy y Wagner, Sartre, Stravinsky y Schönberg son, efectivamente, algunos de los autores más citados en *Les fondements de la musique*. Sobre la decisiva presencia de Sartre hablaremos en los siguientes apartados. Por su parte, Stravinsky y Schönberg aparecen como protagonistas de la metódica polémica sostenida por Ansermet sobre la música contemporánea, de la cual estos dos compositores fueron, en la primera mitad del siglo XX, los principales focos de atracción. Al igual que Ansermet, Adorno, en su *Philosophie der neuen Musik*, hace balancear también el estudio de la creación musical contemporánea entre Schönberg y Stravinsky. Pero mientras que Ansermet reparte casi por igual, aunque por diferentes motivos, sus críticas hacia los dos músicos, Adorno dirige el centro de las suyas hacia Stravinsky a quien reprocha su tendencia estética “restauradora” frente a la “progresista” de Schönberg, por quien se decanta. Está claro que la óptica de la filosofía dialéctica y de la estética sociológica de Adorno (así como su propio entorno y particular implicación en el mundo de la música) eran sustancialmente diferentes de la perspectiva de Ansermet, mucho más interesado en poner de relieve la esencia del fenómeno musical que en explicar las raíces socio-estéticas de uno u otro estilo y su incidencia teórico-práctica.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

En el transfondo de la concepción y redacción de *Les fondements de la musique* se sitúan las áreas que interesaron siempre a Ansermet: la filosofía, la historia, las matemáticas y, por supuesto, la música.

Todas estas áreas o disciplinas están presentes encabalgándose a lo largo de *Les fondements de la musique*, y reclamándose la una a la otra aún cuando el protagonismo, en determinados momentos del libro, recaiga especialmente en una de ellas. Esto no quiere decir que no haya en la obra una lógica expositiva, ni que no quede reflejado en el discurso una cierta línea progresiva en el análisis y superación de los temas, sino más bien que, a la naturaleza concéntrica del pensamiento de Ansermet, a su particular manera de irradiar las cuestiones desde el centro a la periferia para devolverlas luego, renovadas, a su punto de origen, se suma la naturaleza del tema principal de *Les fondements de la musique*, una naturaleza que escapa a la observación sesgada de uno o varios de los elementos que la componen y que, en definitiva, emanan y se justifican en ella.

La filosofía, imprescindible para Ansermet en cuanto surgida de la naturaleza misma de sus interrogaciones, se presenta en el texto como estética filosófica y abarca desde los problemas estéticos generales hasta la estética musical propiamente dicha. Es decir, desde la fenomenología en sus posibles derivaciones sobre los problemas estéticos, hasta los temas relacionados con la forma, el sentimiento o la función del sonido en la música.<sup>82</sup>

La historia, por su parte, aparece en el pensamiento de Ansermet en una doble dimensión: como historia general de la humanidad y como historia de la música, en constante relación la una con respecto a la otra. Y lo hace desde la perspectiva que da prioridad a la “comprensión” del curso de la historia, tal y como la concebía Dilthey, frente a la explicación o interpretación de los hechos aislados. En *Les fondements de la musique* la historia se reserva, principalmente,

---

82 Por ingenuo que parezca, la pregunta que se formula Ansermet es: ¿Qué es la música? o, si se prefiere, ¿Qué es lo que hace que aquello que consideramos música lo sea ciertamente? (Música escrita o interpretada, se entiende). ¿En qué se fundamenta la verdad de la música? Tales preguntas no pueden dejar de tener, en el mismo espíritu poco conformista e intelectualmente audaz que las formula, sino una respuesta en el ámbito de la filosofía. Y esto fue justamente lo que hizo Ansermet.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

la Segunda Parte y las Conclusiones, aunque también se encuentra esparcida por otros rincones del libro; sobre todo en los dos últimos apartados del Cuarto Capítulo, *Les libres chemins mélodiques* y *Les divers projets musicaux*.

La ética, que surge del diálogo entre la filosofía y la historia en presencia del fenómeno de la música, tiene en el libro un lugar relevante siendo, de alguna manera, el espejo en el que se contemplan las demás disciplinas. La consciencia musical trascendida se transforma en consciencia ética que es en lo que se traduce en música, o debería traducirse, según Ansermet, la expresión estética.

Las matemáticas, y concretamente la teoría de los logaritmos, ocupan los primeros apartados del libro, concretamente aquellos dedicados a investigar la percepción del sonido. Son el talón de Aquiles del pensamiento de Ansermet, pero al mismo tiempo –y aunque sea paradójico– la raíz de sus intuiciones más fecundas.

Por último, es ocioso hablar en este contexto de lo que representa para Ansermet la función y el significado de la música en la elaboración del libro; disciplina y actitud, la musical, que, obvio es decirlo, atravesará el libro de parte a parte y en todos los sentidos; cosa de la que esperamos dar alguna idea a lo largo de este trabajo.

### **2.3.2. Los escritos y las entrevistas**

#### **2.3.2.1. *Écrits sur la musique***

Aparte de *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* y de una copiosa correspondencia, Ansermet redactó, a lo largo de su carrera como director de orquesta, numerosos escritos en forma de estudios sobre obras y compositores, artículos de prensa y crítica musical, notas de programa para los conciertos de la *Orchestre de la Suisse romande* o ensayos y artículos de distinta extensión, publicados en revistas y diarios de todo el mundo, acerca de determinados aspectos de la música y de la vida musical. Algunos de estos escritos se han perdido (en parte porque su autor no llevaba un control exhaustivo sobre el destino último de lo publicado) y de otros o bien sólo se conserva el manuscrito, o bien únicamente la copia mecanografiada. También se da el caso de trabajos de los que se sabe que fueron escritos pero de los que no se conserva rastro impreso o autógrafo alguno.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

De toda esta producción escrita de Ansermet, los *Écrits sur la musique*,<sup>83</sup> reúnen un conjunto de textos seleccionados y editados por J.-Claude Piguet en 1971. Algunos de estos textos fueron redactados para ser leídos en conferencias o congresos y, sólo después, impresos y editados. Otros, en cambio, estaban destinados a revistas musicales o culturales, o formaban parte de libros dedicados a algún autor o tema específico. Por fecha de edición, abarcan desde un artículo publicado en 1919, *Sur un orchestre nègre*,<sup>84</sup> hasta la edición póstuma aparecida en 1970 de *Le temps musical*<sup>85</sup> y, tanto por los temas tratados como por el modo en que son abordados, puede decirse que constituyen, en la literatura sobre la música, un ejemplo único. No hay nada parecido al menos en los dos primeros tercios del pasado siglo, excepción hecha, si acaso, de los textos de Wilhelm Furtwängler con los que, los de Ansermet, guardan una evidente complicidad, si bien desde un enfoque sensiblemente distinto.<sup>86</sup> Tal es su profundidad de pensamiento, su intensidad crítica, su actitud consecuente, la perspicacia de su mirada y su compromiso insoslayable con el descubrimiento de la verdad que la música, más allá del fenómeno estrictamente musical, pudiera ser o conllevar. Todas estas cualidades no son privativas de *Écrits sur la musique*. Se encuentran también en *Les fondements de la musique*. Pero unidas a la agilidad y elegancia del estilo y a la relativa inmediatez del objetivo al que se dirigen sus contenidos, dichas cualidades convierten *Écrits sur la musique* en textos audaces, exponentes de una opinión, la de Ansermet, nada conformista, espontáneos, a pesar de la cierta dificultad de lectura de no pocos de sus párrafos, y didácticos porque en gran manera en ellos no sólo se informa de un hecho sino que al tiempo se muestra el camino que, andado ya por quien informa, se invita a recorrer.

Once de los dieciséis artículos contenidos en *Écrits sur la musique*, entran de lleno en los asuntos que preocuparon a Ansermet y que fueron recogidos y

---

83 Ernest Ansermet, *Écrits sur la musique*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel 1971.

84 *Sur un orchestre nègre*, aparecido en *La Revue romande*, Lausanne, en octubre de 1919.

85 *Le temps musical*, en Micromegas VI, Le Locle, Éditions Les Fabriques d'Assortiments réunis, 1970.

86 Sobre las coincidencias de espíritu y palabra entre Ansermet y Furtwängler, véase *Musique et transcendent chez Ansermet et Furtwängler* en Jean-Jacques Langendorf, *Euterpe et Athena. Cinq études sur Ernest Ansermet*, op. cit., págs. 101-121.

tratados en *Les fondements*. En cierto modo, puede decirse que son retazos elaborados para la ocasión de algunos de aquellos asuntos o de la concatenación relacionada de varios de ellos –los más significativos– expuesta de manera resumida. Así, *Les structures du rythme* publicado en 1965 y *Le temps musical*, tratan, desde una perspectiva fenomenológica, el asunto del tiempo y de la cadencia de la música. *L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui*, de 1948 (escrito en el inicio de la redacción de *Les fondements*), *La musique et le sens de la musique* (1961) y *Les problèmes de la musique* (de 1963; especialmente destinado a hablar de la crisis de la música contemporánea), trazan una visión global de la música y de la realidad musical, resaltando, cada uno de ellos, los aspectos que interesaba a Ansermet resumir o exponer en cada momento, en coincidencia con la marcha de la confección de *Les fondements*. Otros textos están dedicados a glosar, describir y/o analizar la obra o los rasgos estilísticos y estéticos de determinados autores. Tal cosa ocurre en *Le langage de Debussy* (1962), *Le cas Strawinsky* (1964) y *Portrait de Ramuz* (1968). Por último, Ansermet dedica otros artículos a asuntos técnicos de la dirección (*Le geste du chef d'orchestre*, de 1943), o a temas específicamente estéticos (*La condition de l'œuvre d'art*, publicado en 1965).

### 2.3.2.2. *Entretiens sur la musique*

“Je crains –escribe Piguet a Ansermet en diciembre de 1961– que la troisième séance d'enregistrement ne puisse avoir lieu que le dimanche 28 janvier, éventuellement aussi le 5 ou le 6 février au matin”.<sup>87</sup> La grabación a la que se refiere Piguet forma parte del programa de entrevistas radiofónicas que Radio Ginebra dedicó a Ansermet poco después de finalizada la redacción de *Les fondements de la musique*. En esas grabaciones, que Radio Ginebra difundió en el invierno de 1961-1962 y que fueron la base de la edición del libro *Entretiens sur la musique*, aparecido en 1963, Ansermet tuvo como único entrevistador al propio J.-Claude Piguet que fue, además, quien diseñó el proyecto.

Este texto, cuya lectura es altamente recomendable como introducción a *Les fondements*, condensa el pensamiento de Ansermet y lo hace más accesible incluso en aquellas zonas de por sí arduas y difíciles que, sin embargo, no su-

---

87 Ansermet-Piguet.Cdance, 117

fren alteraciones fundamentales de su contenido esencial. Las inteligentes y hábiles preguntas de Piguet, además de las respuestas a veces concisas, a veces más espléndidas de Ansermet, son decisivas para que el estilo del texto se mantenga coloquial y su lenguaje, directo, a pesar de la inevitable densidad de algunos temas.

*Entretiens sur la musique*, trece en total, se dividen en cuatro series y recorren desde los recuerdos y experiencias de Ansermet a lo largo de su carrera, hasta sus opiniones sobre la dirección de orquesta, pasando por la problemática que le suscita la música contemporánea y las preguntas sobre la cuestión trascendental del *ser* de la música. De todas estas entrevistas, las referidas a la música contemporánea y a la esencia de la música, son muy pertinentes para nuestro trabajo y a ellas recurriremos en varias ocasiones.

### 2.3.3. La correspondencia

Ansermet mantuvo una incesante correspondencia a lo largo de toda su vida. La mayor parte de esa correspondencia es, a nuestros ojos, de una intensidad que asombra, y sorprende comprobar cómo esta cantidad de cartas tuvo que ocupar un tiempo nada insignificante en medio de una labor también incesante e intensa como director de orquesta (que incluye la construcción y mantenimiento de una orquesta como la de la *Suisse romande*, la preparación de ensayos, la dirección de conciertos, el estudio de las obras, etc.), pensador, articulista y conferenciante. Aparte de otras consideraciones sobre la capacidad intelectual y la vitalidad de Ansermet, parece claro que para que su correspondencia o, más exactamente, la energía y el calado de gran parte de la misma fuera posible, tuvo que darse –a través de un medio, además, que entonces permitía, para puntuales temas de profundidad, una cierta urgencia relativamente demorable– una fuerte relación intrínseca de necesidad entre la acción, bien fuera eminentemente práctica o principalmente intelectual, y su expresión comentada. La correspondencia de Ansermet, adherida de manera natural al comentario de lo hecho, de la práctica realizada, y al de la expectativa de lo que queda por hacer, adquiere, aquí también, la forma de una permanente interrogación espoleada de cerca por un espíritu que él mismo reconoce como polémico. “Je trouve très brillant –escribe a Piguet– votre article sur Sartre et j’y ai

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

pris une bonne leçon. Car j'a la faiblesse de pas savoir résister à la passion polémiste devant les problèmes que je traite".<sup>88</sup>

Bien es cierto que no todas las cartas responden a tal exigencia crítica. Algunas, principalmente las que están dirigidas a compositores (si exceptuamos los casos de Stravinsky y Frank Martin), directores e instrumentistas, son protocolarias –saluciones, agradecimientos, simples comentarios sobre actuaciones y conciertos– o producto de su trabajo como director –invitaciones a dirigir, planes de trabajo, etc.– si bien todas tienen un importante valor biográfico. Así, en los dos volúmenes de correspondencia con los compositores europeos<sup>89</sup>, resalta el intercambio epistolar con Benjamin Britten (con referencias, entre otras, a las primeras interpretaciones, dirigidas por Ansermet, de *The Rape of Lucretia* en Glyndebourne), Luigi Dallapiccola, Manuel de Falla y Alban Berg. Con este último sostuvo una hermosa y respetuosa correspondencia en la que se mezcla el mutuo afecto personal con detalles reveladores de su relación profesional. Ansermet, que tenía en muy alta estima la música de Berg ("J'étudie assidûment la Suite Lyrique et suis émerveillé de cette partition que j'admire et aime chaque jour davantage", escribía Ansermet a Berg en 1932)<sup>90</sup> dirigió varias de sus obras (*Drei Bruchstücke aus "Wozzeck"*, *Der Wein* la versión para orquesta de cuerdas de *Lyric Suite*, *Symphonische Stücke aus der Oper "Lulu" (Lulu-Suite)*, *Sieben frühe Lieder* y *Violinkonzert*) y propuso a Victor de Sabata<sup>91</sup> la representación de *Wozzeck* en La Scala de Milán, propuesta que no llegó a materializarse.

Hay también un volumen publicado que contiene la correspondencia con los compositores americanos (Copland, Nabokov, Thomson)<sup>92</sup> y otro que in-

---

88 Ansermet-Piguet. *Cdance*, 61. Carta del 24 de septiembre de 1960. El artículo de Piguet referido es: *De l'existencialisme au marxisme par le détour de la dialectique: la Critique de la Raison dialectique de Jean-Paul Sartre*, aparecido en *La Gazette de Lausanne* en septiembre de 1960

89 Claude Tappolet, *Ernest Ansermet: Correspondances avec des compositeurs européens (1916-1966)*, dos volúmenes, Georg Éditeur, Genève 1994.

90 Claude Tappolet, *Ernest Ansermet: Correspondances avec des compositeurs européens (1916-1966)*, *op. cit.*, volumen 1, pág. 102.

91 Victor de Sabata (1892-1967), director de orquesta italiano. Accedió al puesto de director principal de La Scala de Milán en 1930.

92 Claude Tappolet, *Ernest Ansermet: Correspondances avec des compositeurs américains (1926-1966)*, Georg Éditeur, Genève 2006.



## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

cluye la que mantuvo con directores de orquesta conocidos (Furtwängler, Toscanini, Schuricht, Beecham, Stokovsky, Klemperer, etc.).<sup>93</sup> Otros tres volúmenes reúnen las cartas que distintos compositores –suizos (Honegger entre otros)<sup>94</sup>, franceses (Ravel, Poulenc, Milhaud, Ibert, Dutilleux, etc.)<sup>95</sup> y ginebrinos<sup>96</sup>– enviaron a Ansermet entre 1906 y 1966. Además, no podemos dejar de señalar la correspondencia que Ernest Ansermet mantuvo, desde 1924 a 1968, con Victoria Ocampo, en la que se reseñan, desde el apunte personal e íntimo, muchos de los acontecimientos que jalonaron la vida profesional de Ansermet y en la que se dejan advertir algunos de los rasgos significativos de la personalidad de nuestro autor.

La correspondencia tanto con Frank Martin como con Igor Stravinsky son caso aparte. Sin duda, se hallan entre las más importantes, sólo sea por el equilibrio que guardan entre extensión en el tiempo y cantidad de correo intercambiado. Evidentemente, hay algo más: por ejemplo, una vivencia de la música compartida, en la continuidad y cercanía, entre compositor e intérprete. Pero también, y por encima de todo, una relación de amistad fraguada en el marco de esa complicidad, truncada en el caso de Stravinsky y mantenida en el de Martin.

De Frank Martin, Ansermet interpretó la mayor parte de su producción, estrenos incluidos, de lo que da cuenta detallada una correspondencia mantenida durante más de treinta años. Las observaciones técnicas y musicales que Ansermet hace con respecto de tal o cual obra, son seguidas por Martin con espíritu filial y con la convicción del alumno fiel, lo que no obsta para que el compositor haga prevalecer a veces sus opiniones. Estudiando la partitura de *Tem-*

---

93 Claude Tappolet, *Ernest Ansermet: Correspondances avec des chefs d'orchestre célèbres (1913-1969)*, Georg Éditeur, Genève 1999.

94 Claude Tappolet, *Lettres de compositeurs suisses à Ernest Ansermet (1906-1963)*, Georg Éditeur, Genève 1981.

95 Claude Tappolet, *Lettres de compositeurs français à Ernest Ansermet (1911-1960)*, Georg Éditeur, Genève 1981.

96 Claude Tappolet, *Lettres de compositeurs genevois à Ernest Ansermet (1908-1966)*, Georg Éditeur, Genève 1981.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

*pête*<sup>97</sup> antes de su estreno en Viena, Ansermet escribe: “A Berlin, grâce à un merveilleux Steinway, vos sacrées harmonies me sont devenues tout à fait claires et plus j’avance plus j’apprécie votre ouvrage. [...] Mais vraiment je n’arrive pas à avaler ce «befreien» qui tombe! Cette sorte d’appel au public, et à la postérité, cette demande de una quittance, est sans aucun doute un mouvement d’extraversion et l’extraversion s’exprime mélodiquement par un mouvement ascendant”.<sup>98</sup> A lo que Martin responde: “Vos remarques concernant la fin sont d’une justesse «épouvantable» et je suis absolument furieux de n’avoir pas trouvé cela moi-même. Il est évident que la dernière phrase doit se terminer, comme vous dites, en extraversion et c’est mon sacré vieux tempérament qui me pousse toujours, quand je ne m’y oblige pas, à terminer en rentrant dans na coquille comme un escargot”.<sup>99</sup> La amistad entre Ansermet y F. Martin, de la que es fiel reflejo su correspondencia, es un claro ejemplo de lo que significa la posibilidad de comprensión entre un compositor y un intérprete, entre un intérprete y un compositor, pues nos ayuda a entender “comment un compositeur (qui fut aussi pianiste à ses heures) conçoit le métier d’interprète, et comment un interprète (qui fut compositeur dans sa jeunesse) comprend le rapport qui est sien avec le compositeur”.<sup>100</sup> Pero si pudiera quedar alguna duda de que la admiración de Ansermet por Martin (y por Britten) no tiene subterfugios y de que esta admiración se apoya en una visión compartida del fenómeno y de la función de la música, baste citar las siguientes palabras: “Pour l’opinion courante les musiciens du jour sont Boulez, Stockhausen et Nono. Pour ma part, en ce milieu du XXe siècle, je ne vois guère que deux musiciens, Britten et Frank Martin, dont les œuvres répondent pleinement aux conditions de la musique en ce sens qu’elles ne sont pas le produit d’un métier ou d’une technique, bien que le métier n’en sois pas absent, mais qu’elles sont manifestement dans tous leurs détails le produit d’un besoin d’expression exprimé par les moyens du sentiment tonal”.<sup>101</sup>

---

97 Ópera de Frank Martin estrenada por Ansermet en Viena en 1956.

98 Jean-Claude Piguet (édit.), *Ernest Ansermet-Frank Martin: Correspondance 1934-1968*, La Bacconière, Neuchâtel 1976, pág. 70.

99 *Ibidem*, pág. 72.

100 *Ibidem*, pág. 9 (*Préface*).

101 Ansermet.EM, 132.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

Por su parte, las relaciones profesionales y de amistad entre Ansermet y Stravinsky, estrechamente vinculadas, pueden rastrearse a lo largo de una numerosa correspondencia que abarca desde 1914 a 1967. Esta correspondencia, valiosísimo documento para la comprensión de gran parte de la historia de la música del pasado siglo, es testimonio de la amistad de los dos músicos, de su ruptura y distanciamiento y del entendimiento cordial, aunque de circunstancia, que mantuvieron hasta dos años antes de la muerte de Ansermet. Todos estos estadios están muy bien reflejados en los tres volúmenes que acogen este abultado intercambio epistolar<sup>102</sup> y que separan, respectivamente, los años de amistad (1914-1937), los años de disputa (1937-1939) y los años de reconciliación (1948-1967).

Ansermet, que ha sido considerado como uno de los mejores intérpretes y defensores de la música de Stravinsky, se convirtió, sin embargo, en uno de sus principales críticos, si no el más implacable habida cuenta del contraste entre sus duras descalificaciones, después de 1937, y el afecto que se profesaron durante los primeros veinte años de su amistad. En los primeros años la sintonía parece ser completa: “Quelle joie de trouver ce soir vos délicieuses mélodies.<sup>103</sup> J'en avais un souvenir très net et si émerveillé, et les voila! Je vais les mettre à côté des *Enfantines*<sup>104</sup> de Moussorski...”,<sup>105</sup> escribe Ansermet a Stravinsky en 1914. Años después, en 1919, a propósito de la interpretación de Ansermet de *L'Oiseau de feu*, Stravinsky escribe: “A l'issue de la répétition générale de la «Nouvelle Suite de *L'Oiseau de feu*» qui se trouve coincider avec la fin de la saison des Concerts Romands, je tiens à vous dire toute la reconnaissance que je vous ai pour l'admirable esprit de compréhension dont vous avez fait preuve dans l'exécution de ma présente partition et aussi pour la conception qu'en *votre qualité de contemporain* vous vous faites de la musique en général”.<sup>106</sup>

---

102 Claude Tappolet, *Correspondance Ansermet-Stravinsky (1914-1967)*, tres volúmenes, Georg Éditeur, Genève 1990.

103 Se trata de las *Trois petites chansons (Souvenirs de mon enfance)*, para voz y piano.

104 Ciclo de melodías para voz y piano.

105 Claude Tappolet, *Correspondance Ansermet-Stravinsky (1914-1967)*, *op. cit.*, primer volumen, pág. 9.

106 *Ibidem*, pág. 83.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

Sin embargo la desafección paulatina de Ansermet hacia la música de Stravinsky, paralela al interés y a la pasión *in crescendo* del primero por desvelar la esencia de la música, conducirá a un enfrentamiento total y sin paliativos. El motivo de la discordia fue algo más que una sugerencia de Ansermet de efectuar algunos recortes en cierto pasaje y de fundir en uno algunos fragmentos del ballet *Jeu de Cartes*. En una primera extensa carta (fecha en Ginebra el 12 de octubre de 1937) Ansermet, midiendo sus palabras, da a Stravinsky numerosos detalles y razones que, en su opinión, aconsejan “au concert et pour un public de concert, ne pas donner le tout [el *Jeu de Cartes* completo], mais en un seul morceau, d’ailleurs, des fragments choisis et faisant un tout”.<sup>107</sup> En un rápido cruce de cartas, Stravinsky responde airado: “Il n’y a aucune raison de faire de coupures dans «Jeux de Cartes» joué au concert, pas plus que dans «Apollon» [*musagète*], par exemple. [...] S’il vous est venu par la tête cette idée étrange de me demander d’y faire des coupures, c’est que l’enchaînement de morceaux composant «Jeu de Cartes» vous paraît personnellement un peu ennuyeux. [...] Je ne peux donc pas vous laisser faire des coupures dans «Jeu de Cartes»; je crois qu’il vaut mieux ne pas le jouer du tout qu’à contre-cœur”.<sup>108</sup> Tras una breve carta en la que Ansermet, rectificando en algo su primera opinión, se muestra convencido, después de un primer ensayo, de que *Jeu de Cartes* “c’est une telle merveille qu’il faut le faire tout entier. Je vous demanderai seulement –continúa diciendo– si vous me pardonneriez la petite coupure dans la marche...”,<sup>109</sup> Stravinsky, aún más airado, escribe: “Je regrette mais je ne puis vous accorder **aucune**<sup>110</sup> coupure dans «*Jeu de Cartes*». / L’absurde coupure que vous me demandez *estropie* ma petite marche qui a sa forme et son sens constructif dans l’ensemble de la composition. [...] Je vous répète – ou vous jouez *Jeu de Cartes* tel quel ou vou ne le jouez pas dutout”<sup>111</sup>

---

107 Claude Tappolet, *Correspondance Ansermet-Stravinsky (1914-1967)*, *op. cit.*, tercer volumen, pág. 63.

108 *Ibidem*, pág. 65.

109 *Ibidem*, pág. 66.

110 En negrita y cursiva en el original.

111 Claude Tappolet, *Correspondance Ansermet-Stravinsky (1914-1967)*, *op. cit.*, tercer volumen, págs. 66-67.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

Una última y extensísima carta de Ansermet en la que los argumentos musicales se mezclan con los filosóficos y los estéticos y en la que Stravinsky, al margen y de su puño y letra, hace anotaciones irónicas y, cuanto mínimo, desagradables, acaba por poner punto y final a una relación basada, hasta entonces, en la mutua confianza profesional. Después de diez años siguieron otras cartas, pero el anterior entendimiento entre los dos músicos era ya cosa pasada. Stravinsky no pudo aceptar los argumentos de Ansermet ni estaba dispuesto, muy al contrario que Frank Martin, a dejarse aconsejar sin más. Tal vez la capacidad intelectual de Ansermet y el contenido fuertemente ético de su discurso aturdió a Stravinsky, mucho más dado, incluso en sus opiniones y ensayos, a resolver los asuntos en una inmediata pragmática o en los límites de un cierto positivismo. En el trasfondo de la crítica de Ansermet hacia Stravinsky, está, como ya hemos avanzado, la crítica al formalismo y al esteticismo. De ello hablaremos en el capítulo IV.

Pero si hay una correspondencia que nos ilustre, mejor que ninguna otra, acerca del pensamiento y de la idea de la música de Ansermet, esta es la que mantuvo con Jean-Claude Piguet. El intercambio de cartas, iniciado de hecho en 1953,<sup>112</sup> constituye substancialmente una discusión paralela y constante – crítica y nada autocomplaciente – a la confección de *Les fondements de la musique*. Abarca prácticamente los mismos años y, una vez publicada la obra en 1961, se prolonga los ocho últimos de la vida de su autor analizando y comentando, entre muchas otras cosas, el impacto directo e indirecto de la aparición del texto y la resonancia y expectativas que esa aparición tuvo en el mismo Ansermet (por ejemplo, la redacción de una segunda parte de *Les fondements* que explicara la primera).

---

112 Un par de cartas de 1948, ambas de Ansermet, son, en realidad, una primera toma de contacto. La primera es una respuesta cortés, aunque no exenta de entusiasmo, al envío por parte de Piguet de su tesis doctoral. En la segunda, Ansermet lamenta que Piguet no haya podido asistir finalmente a la conferencia *L'expérience musicale dans le monde d'aujourd'hui*, “car vous savez bien qu'on ne parle jamais qu'en pensant à certains auditeurs...” (Ansermet-Piguet.Cdance, 4).

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

Así, a lo largo de más de doscientas cartas, la historia de la correspondencia entre Ansermet y Piguet es, al menos externamente, la historia de un libro y, para sus adentros, la historia de una amistad en la que el papel de guía, a diferencia de la relación con Martin, es desempeñado, discretamente y en el reconocimiento de la autoridad del maestro, por Piguet. En ella, en la correspondencia, se nos revela quizá el Ansermet más directo, con sus dudas, cavilaciones y ansias de conocimiento, y gracias a ella emerge, ante nuestros ojos, la figura ponderadora de Piguet en su dimensión filosófica y ética, poseedora, además, de un conocimiento musical capaz de seguir los más recónditos y difíciles vericuetos del pensamiento de Ansermet.

La correspondencia puede dividirse en dos grandes etapas: antes y después de la publicación de *Les fondements*, siendo factible, además, proponer una segunda división en las cartas hasta 1961. Hasta esa fecha Ansermet presenta y expone, en un primer grupo de cartas, sus pretensiones teóricas, los resultados de sus investigaciones así como el rumbo que ha ido adquiriendo su metodología. Piguet asimila la información e inicia sus observaciones incrementando poco a poco su grado de implicación en los temas, tanto generales como específicos, tratados durante esos años en la redacción del libro.

Un segundo bloque de cartas arranca en 1959. El 5 de agosto Piguet escribe a Ansermet en estos términos: “D’un trait, avec passion, avec émotion aussi, j’ai littéralement dévoré les pages que vous avez bien voulu me soumettre. *Elles sont admirables*, excellentes, et extrêmement éclairantes. Il ne faut rien toucher à votre «phénoménologie de Dieu»; elle est «sortie» d’un jet, et suit une ligne parfaite. Peut-être un ou deux détails tout à la fin”.<sup>113</sup> Ansermet había enviado a Piguet, con el fin de recabar su opinión, la primera versión de *La phénoménologie de Dieu*, un apartado que, después de una revisión (a la que Piguet no es ajeno), figurará en *Les fondements de la musique*. A partir de aquí, la colaboración de Piguet, que se ofrecerá a corregir la obra, será de mayor complicidad y el tono de las cartas, ya de por sí concentrado en las anteriores, se tornará aún más denso, sobre todo en las respuestas del filósofo.

---

113 Ansermet-Piguet.Cdance, 45.

## II. MEDIOS Y ANTECEDENTES

El de 2 de junio de 1961 Ansermet escribe a Piguet: “Hier soir à minuit, j’ai écrit Fin au bas de mas dernière page”.<sup>114</sup> Sin embargo, bajo la atenta mirada de Piguet, seguirán algunas semanas de correcciones y añadidos que afectarán principalmente a las notas, a algunos ejemplos y pasajes del texto y a la definición y ubicación de los títulos de los apartados. Luego, siempre con la ayuda y el consejo de Piguet, la corrección de pruebas y, por último, la edición. Una vez publicado el libro, la correspondencia entre Ansermet y Piguet recoge los comentarios y opiniones de ambos personajes ante las impresiones de unos y otros sobre el libro. Pero, hasta cierto punto ajenas a los ecos del texto, el intercambio de cartas prorroga la discusión sobre asuntos filosóficos (Sartre y la posibilidad no alcanzada de una filosofía de la intuición; sobre la comprensión de Kant, Hegel o Husserl; sobre la idea de *Potenz* en Schelling; o sobre la fenomenología y los textos de Dufrenne), sobre música (preguntas acerca de la interpretación de Ansermet de la Obertura en si menor de Bach; sobre el tempo musical; o con respecto a Hindemith, Strauss o Debussy) y sobre asuntos que atañen a la marcha de las cosas en la vida musical y cultural. Piguet se encargará también de comentar y difundir el contenido de *Les fondements de la musique* en artículos y estudios pertinentes y, en 1964, en su libro *Ernest Ansermet et les fondements de la musique*. Esa impagable labor de exégeta se prolongará después de la muerte de Ansermet y se plasmará, entre otros, en *La pensée d’Ernest Ansermet*, un texto tan breve como conciso y didáctico.

Esta numerosa y reveladora correspondencia entre personalidades de tales características, no muy frecuente en la literatura sobre la música, merecería un estudio crítico aparte acorde con su importancia, que podría ser objeto de futuros trabajos. Conscientes de la imposibilidad de abordarlo aquí, recurriremos, sin embargo, en varias ocasiones a lo largo de esta tesis a la cita ilustrativa de fragmentos de algunas de estas cartas.

---

114 Ansermet-Piguet.Cdance, 87.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

Nos parece apropiado detallar aquí con cierta amplitud –a modo de importante y útil herramienta metodológica– tanto la forma en que Ansermet entiende y articula el concepto de consciencia y sus distintas acepciones, como el entramado conceptual que, sobre las distintas formas de actividad de la consciencia, Ansermet hace derivar, como ya hemos dicho en un capítulo anterior, de la fenomenología trascendental de Husserl y, en particular, de su lectura sartreana. Es una manera de ordenar también nosotros, y de mostrar lo más ordenadamente posible, el uso que Ansermet realiza de tan importante idea.

Para cumplir este propósito –cual es, como decimos, el intentar ordenar el complejo entramado del mecanismo de las estructuras de consciencia en Ansermet, su funcionamiento y aplicación– viene en nuestra ayuda la clarificadora exposición de Jean-Claude Piguet, profundo conocedor del pensamiento de nuestro autor, como ya hemos apuntado, en su libro *Ernest Ansermet et les Fondements de la Musique*<sup>1</sup>. Seguiremos estructuralmente dicha exposición y, según el caso, la comentaremos o ampliaremos a partir de los textos de Ansermet y de las conclusiones que hemos ido extrayendo a lo largo de nuestro estudio

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Piguet, *Ernest Ansermet et les fondements de la musique*, *op. cit.*, págs. 21 a 38.



### 3.1. SOBRE EL ORIGEN DE LA IDEA DE CONSCIENCIA EN ANSERMET

La adscripción teórica de Ansermet en todo lo referido a la noción de consciencia es, en primer lugar, de tradición francesa, heredada, principalmente, de Descartes y Leibniz y, en segundo lugar, de raíz fenomenológica. Análisis reflexivo francés y fenomenología husserliana, tamizada por la influencia de Sartre, forman un todo que sirve a Ansermet para enfrentarse al problema de la definición de la música al incorporar, por decirlo así, de la analítica reflexiva francesa, el concepto de consciencia como *acto*, y de la reflexión fenomenológica, la reivindicación de la temporalidad de los fenómenos que se dan en la consciencia siguiendo el dictado de Husserl de que la consciencia es tiempo. “A cet héritage français –dice Piguet–, Ansermet ajoute cependant une composante allemande, phénoménologique plus exactement. Car définir la conscience comme acte, c’est risquer d’absolutiser la conscience et de la transformer en un point de vue de Sirius survolant également le temps et l’espace; la conscience y devient alors intemporelle –et Leibniz avait déjà dit que la monade est éternelle.<sup>2</sup> Or c’est contre ce risque que la phénoménologie (à la suite de Kant et de Hegel) a réagi, en mettant moins la conscience dans le temps que le temps dans la conscience: pour Husserl, la conscience *est* temps, un peu comme pour Bergson la conscience était *durée*. La phénoménologie a donc «temporalisé» la conscience humaine”<sup>3</sup>

En efecto, la filosofía francesa de la razón entiende la consciencia más en el sentido de *acto* de consciencia que no en el de *estado* de consciencia. Este

---

2 Ontológicamente la *mónada* de Leibniz es una substancia simple, sin partes, que integra las partes compuestas, ya que lo compuesto no puede ser sino una agregación de las substancias simples. En las mónadas, que son realidades sin materia, “no hay extensión, figura ni divisibilidad posible” y son por tanto los verdaderos átomos de la naturaleza. “Tampoco hay que temer [de las substancias simples] disolución alguna y es completamente inconcebible que una substancia simple pueda perecer naturalmente.” La mónada no puede comenzar naturalmente de manera alguna. Es decir, las substancias simples “no pueden comenzar ni concluir sino de golpe” y, por tanto, “sólo pueden comenzar por creación y concluir por aniquilación”. La mónada es, así eterna, creada sin principio ni fin en ella misma.

De *Monadología*, en G. W. Leibniz, *Antología*, Círculo de Lectores, Barcelona 1997, págs. 293-294.

3 Jean-Claude Piguet, *Ernest Ansermet el les fondements de la musique*, *op. cit.*, págs. 22-23.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

*acto* de consciencia implica una relación entre quien actúa, el *sujeto*, y aquello sobre lo que se actúa, el *objeto*. Es una relación que une un sujeto a un objeto de modo parecido a como, en la lengua –nos dice Piguet– el verbo indica tanto un acto como una relación entre un sujeto y un complemento. El problema está en saber si la consciencia es o bien *acto* o bien *relación*. Es decir, si nos preguntamos sobre lo que ella *es* o sobre lo que ella, la consciencia, *no es*. La pregunta, en el primer caso, se basa en el entendimiento de la consciencia como *acto*; estaríamos interesándonos entonces por lo que la consciencia *es*, por la forma en que el verbo, por utilizar el ejemplo del lenguaje, plasma de manera similar la acción a la que se refiere. En el segundo caso, si nos interesáramos en lo que la consciencia *no es*, la pregunta se estaría formulando en torno a la definición de la consciencia como *relación*, con lo que lo importante, el peso de la definición, recaería en los extremos que la consciencia une y no en ella misma como acto mismo de relación. Parece claro que lo que nos interesa ante todo es definir lo que *es* la consciencia en cuanto acto, en su mismo relacionar, y no lo que ella *no es*, identificado este *no ser* en los términos de esta relación.

Definir la consciencia es ponerla en relación con otra cosa distinta de ella misma, sin perder de vista que esa consciencia que se quiere definir es ya ella misma relación en *acto*. Situar a la consciencia en el primer término de una proposición le daría el sentido de ser sujeto de la misma, pero negaría aquello que la define por principio, su capacidad de ser relación o ser *en* relación. En este sentido, la consciencia, su definición, no encajaría en una proposición del tipo: “la consciencia es tal o cual cosa”, sino, antes bien, se compenetraría, al igual que el “verbo”, con la tercera persona del singular o con la forma impersonal del *es* (ἔστιν) de Parménides o bien –interpretando el sujeto de la forma verbal– del *lo que es* (τὸ ἐόν), se presenten también a veces *es* o *lo que es* como identificados con lo pensado o hablado.<sup>4</sup> Si acordamos entonces que la cons-

---

4 “Así las cosas, una elección seria del sujeto se situaría entre «lo que es» y «aquello sobre lo que se puede hablar y pensar»; pero no parece totalmente seria ya que Parménides, en cualquier caso, identifica el significado de ambas expresiones, y, según el mismo Owen, «nadie negará que, conforme el argumento avanza, τὸ ἐόν [lo que es] constituye una descripción correcta del sujeto»”.  
W. K. C. Guthrie. *Historia de la Filosofía Griega*, vol. II., Gredos, Madrid 1992, pág. 29.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

ciencia no puede ser nunca uno de los dos extremos de la relación sino la relación misma, y si admitimos que definir es poner en relación, establecer un nexo, habremos de concluir que la consciencia como acto sólo puede medirse con anterioridad a su propia definición, a cualquier definición que quisiéramos dar de ella.

También para Ansermet, tal como para Descartes, la consciencia es “relación en acto” y “poder de relación” [*pouvoir relationel*], pero un poder de relación que, aun siendo derivado de la consciencia en *acto* cartesiana, escapa del peligro de intemporalidad que la acecha y se adentra en el terreno de la temporalidad fenomenológica. Del estatismo de la consciencia de la *mónada* eterna de Leibniz pasamos al dinamismo de la dimensión horizontal, es decir, temporal, de la consciencia husserliana. Esa es, en este campo, la aportación fundamental de la fenomenología de Husserl que el pensamiento de Ansermet toma prestado. Evidentemente, puesto que seguimos el método fenomenológico, no se trata de un tiempo *para* la consciencia o *de* la consciencia, ni de una medición consciente del tiempo del mundo, sino del tiempo vivido *en* la consciencia, de la temporalidad, más que tiempo, o mejor, de la “temporalización” de una consciencia que, al haberse hecho fenomenológica, se caracteriza por el tránsito de un antes a un después en su inmanencia. La consciencia, que no se aloja en ningún lugar del mundo ni en ningún rincón del cerebro del hombre, es ella misma “lugar”, si bien no espacio ni lugar en el espacio. Son las cosas espaciales las que se dan o aparecen en el “lugar” que es la consciencia. La consciencia no es, así, una cosa que “está” entre las otras cosas, ni un lugar en el que las cosas puedan caber. Y en sentido estricto, la consciencia tampoco participa de lugar alguno en el tiempo, porque ella misma es temporalidad y, tomando el concepto heideggeriano de *ek-stasis* –que Sartre hará suyo–, la consciencia es, en el *para-sí* sartreano, perdurabilidad del ser en el mundo, movimiento de trascendencia hacia el mundo y condición de temporalidad significada por una relación interna de ser *ek-statica* en un movimiento perpetuo entre pasado, presente y futuro.

### 3.2. LA REFLEXIÓN Y LA CONSCIENCIA

Tanto el término reflexión como el de consciencia –y sus respectivos contenidos– forman parte sustancial del léxico filosófico de Ernest Ansermet en consonancia con el uso de estos conceptos en Husserl y muy particularmente, como iremos viendo, en Sartre. Pero detengámonos ahora a detallar brevemente, siguiendo aún a Piguet, no tanto los orígenes como cuanto la vinculación filosófica en nuestro autor de estos dos conceptos, y a exponer, con algo más de amplitud, su uso instrumental en Ansermet.

Si hay distinción certera entre reflexión y consciencia, ésta se caracteriza por el “lugar” que ocupa cada una de ellas en los procesos de consciencia propiamente dichos. La reflexión “está” instrumentalmente frente a la consciencia gracias a un acción de desencaje, de desplazamiento de la misma consciencia, pero lo “estará” sólo como espejo de esa consciencia a la cual se debe y sin la cual, como consciencia intencional, no podría subsistir. La reflexión es el allí, espejo o espacio reflectante, donde la consciencia se refleja, y todo aquello de lo que yo tengo o soy consciencia se me aparece o lo descubro en ese espejo que yo soy para mi mismo. “Nous rencontrons ici, une fois de plus, ce type d'être qui définit le pour soi: la réflexion exige, si elle doit être évidence apodictique, que le réflexif soit le réfléchi. Mais, dans la mesure où elle est *connaissance*, il faut que le réfléchi soit *objet* pour le réflexif, ce qui implique séparation d'être. Ainsi faut-il à la fois que le réflexif soit et ne soit pas réfléchi”<sup>5</sup>

Tal es la difícil distinción, ya en un primer estadio, entre reflexión y consciencia. Porque, si se puede designar la reflexión como el retorno de la consciencia sobre sí misma, parece evidente que la distinción, enunciada teóricamente, se da en el resquicio que, en un mismo viaje o en un mismo movimiento de la consciencia, abren los dos distintos trayectos al obrar aquel retorno.

La consciencia y la reflexión son, pues, y hablando en términos generales, la misma cosa. Están íntima e internamente asociadas y se diferencian sólo en función del efecto de aquel desplazamiento de la reflexión antes mencionado. El desplazarse de la reflexión no es otra cosa que el *distanciamiento* que se produce entre

---

5 Sartre.EN, 191.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

lo percibido o lo vivido y la consciencia que lo percibe o vivencia. Una cosa es, por ejemplo, la estructura sonora que “suena” –cualquiera que sea el grado de su complejidad– y otra la consciencia que yo tengo de esa estructura. La consciencia que tengo de lo material de una estructura sonora –la unión de dos, tres o más sonidos– no se confunde con la cosa que de hecho es esa misma estructura que yo escucho. Se produce entonces un *desdoblamiento*. Escucho en un concierto la *Sinfonía n.º 40* de Mozart. Puedo escucharla ingenuamente, “sin más”, pero también puedo “verme” escuchándola y sentir que siento que estoy escuchando tal sinfonía. Soy una imagen para mi mismo y tengo a la vez consciencia de la imagen que soy para el otro, aunque en la sala de conciertos no hubiera ninguna otra persona.

Y llegamos, así, a la formulación de ese desdoblamiento de la consciencia que tendrá, como punto de arranque, cabal importancia en el pensamiento de Ansermet. La consciencia es al mismo tiempo consciencia y reflexión. Es *consciencia* en tanto que acto mismo, intrínseco, se diría, de relación, y es *reflexión* desde el momento en que ella misma, la consciencia, como consciencia extravertida, se pone en relación con el objeto, con la cosa. En este segundo caso, la consciencia en cuanto es *reflexión* toma un doble camino. O nos sitúa frente a la cosa o pone a la cosa delante de nosotros. Así, soy consciencia refleja [*réfléchie*] del objeto y consciencia irrefleja [*irréfléchie*] de mí si, mediante la reflexión, me sitúo delante del objeto. Hay un “olvido” de mí frente al objeto. En cambio, soy consciencia refleja de mí e irrefleja del objeto si soy yo quien, a través de la reflexión, me sitúo frente al objeto, con lo que es el objeto ahora el “olvidado” frente a la presencia de mí.

Es esta sin duda la traducción ansermetiana de la noción de reflexión en el Sartre de *L'être et le néant* y de *L'imaginaire*. Es Husserl, evidentemente – como ya dijimos, Ansermet leyó *Ideen* en profundidad –, pero es el Husserl releído, en última instancia, a través de Sartre. La estructura sintáctica –que no la claridad expositiva– de Ansermet en los temas y en el manejo de los términos específicamente filosóficos –sobre todo en *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*– es reveladora claramente de la influencia sartreana. Y, por supuesto, como iremos viendo, lo es también en el modo de tratar los contenidos que son propios de la fenomenología husserliana de la que, como se sabe, *L'être et le néant* y también *L'imaginaire* son un particular compendio.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

Si en la filosofía clásica francesa esencia y substancia pueden considerarse por separado, en la fenomenología, por el contrario, se presentan indisolublemente unidas. Entendamos esta diferencia partiendo de una distinción, ciertamente algo esquemática, entre la reflexión considerada como esencia y la consciencia, como substancia.

El pensamiento de tradición francesa estableció para la consciencia un orden jerárquico por capas en el que, de los estratos más bajos a los más altos, la reflexión, actuando desde fuera, vendría a ser algo así como el motor del procedimiento dialéctico que permitiría el ascenso del nivel inferior al superior. Para la tradición clásica, que bebe sus fuentes en la filosofía platónica, la reflexión es esencia de la consciencia, si bien esencia distinta de aquella que es propia de la consciencia como tal. Reflexión y consciencia tienen esencias propias y, más claramente, son respectivamente esencia y substancia; la consciencia jugaría el papel de la substancia y la reflexión el de la esencia. Y así, sería posible, en esa búsqueda del nivel superior de la consciencia, que hubiera substancia sin esencia, es decir, consciencia sin reflexión, con lo que estaríamos operando en el estadio más bajo de consciencia, en una especie de no consciencia o, más que inconsciencia, infra-consciencia. Es este el caso de lo que en Descartes, y en la tradición reflexiva francesa, sería la primera modalidad de consciencia, aquella de la que está ausente la reflexión. Es una consciencia desprovista de reflexión. Es la consciencia *obscura*, en la que nada aparece distinto y que en Leibniz se concreta en la interrupción de toda reflexión.<sup>6</sup>

---

6 Este primer estadio de la consciencia se corresponde, en la filosofía clásica francesa, con un sentimiento difuso de no percepción o de sentimiento sin objeto. Algo así como un estado instintivo en el que lo experimentado no puede ser definido con precisión. Una presencia indistinta difícil de identificar. En el segundo estadio de la consciencia Leibniz distingue las percepciones claras pero confusas que son ya percepciones como tales. Tienen que ver con el reconocimiento de las cualidades sensibles del objeto y, en cierto modo, están ligadas a la memoria no reflexionada. Sabemos que si salimos de nuestra habitación encontraremos siempre el mismo pasillo y, después del pasillo, la misma escalera. El objeto es percibido sin que haya mediado verdaderamente el conocimiento. Percibimos el objeto con sus cualificaciones dadas en la percepción pero sin poder analizar la percepción misma. El tercer estadio es el de las percepciones claras y distintas, el de la consciencia que es consciencia del objeto y de las diferencias que lo distinguen. Leibniz las denomina *apercepciones* y, en cuanto que consciencia de la diferencia, se identifican en la reflexión sobre el propio yo y en la capacidad de formularse en un lenguaje articulado.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

Para la fenomenología, en cambio, la reflexión deja de ser distinta de la consciencia y la consciencia no puede darse sin la reflexión. La línea ascendente de la reflexión en busca del nivel superior de la consciencia, típica del pensamiento de los clásicos franceses, se ha transmutado, por decirlo así, en una circunferencia en la que la reflexión, siendo el radio, traza el contorno y la consciencia, como imagen absoluta de esa figura, no puede existir sin su radio. El círculo queda definido, entonces, tanto por su radio como por la circunferencia, del mismo modo que la música se define por la imagen trazada y por el camino que recorre el trazo de la imagen. La circunferencia es aquí la substancia de la consciencia, y el radio, la reflexión, su esencia; no pueden darse por separado. Para la fenomenología la consciencia y la reflexión se dan simultáneamente, son correlativas y participan de la misma *esencia* (en la línea de la correlación entre la *cogitatio* y el *cogitatum*, tal como vimos antes). Toda reflexión es siempre y a la vez consciencia y toda consciencia es siempre y al mismo tiempo reflexión.

Si para la fenomenología consciencia y reflexión son simultáneas o, lo que en este caso es lo mismo, no son de distinta esencia, ¿en qué estriba la diferencia nominal y de contenido que anuncian sus distintos vocablos? Pues no en otra cosa que en las dos distintas formas o aspectos que reviste un mismo fenómeno, el fenómeno de consciencia propiamente dicho: un aspecto o forma *consciencia* y un aspecto o forma *reflexión*. La *consciencia* puede ser consciencia tanto en un estado prerreflexivo como en uno claramente reflejo. El mismo movimiento de la consciencia ha transitado de su aspecto *consciencia* a su aspecto *reflexión*. Por su parte, la *reflexión* viene a ser algo así como la consciencia extraditada, que es *consciencia* porque no puede ser de otro modo *reflexión* de ella misma. La música que yo escucho, la *Cuarenta* de Mozart –por seguir con el ejemplo– es, para la consciencia, esa misma música escuchada y, para la reflexión, la imagen que yo tomo de mí en el acto de escucha. El sesgo fenomenológico de la relación entre la *consciencia* y la *reflexión* les atribuye su capacidad de ser opuestas y, al mismo tiempo, reversibles. Esta reversibilidad les confiere la posibilidad de pasar directamente de la una a la otra sin dejar de ser, de hecho, el mismo fenómeno. Ahora escucho distraídamente, ahora presto atención a mi escucha y me sorprende o me “veo” escuchando lo escuchado, con lo que lo escuchado toma la dimensión de ser no otra cosa que mi propia escucha trascendida.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

Siendo la consciencia y la reflexión indistintamente, y según sea la perspectiva adoptada, anverso y reverso de un mismo fenómeno, ambas reclaman también para sí el carácter de elementos opuestos. La consciencia y la reflexión vendrían a ser entonces algo así como el “interior” y el “exterior” de la consciencia, extremo de opuestos también intercambiables y reversibles, según sea que lo que esté contenido en el interior pueda ser visto desde el exterior y, a la inversa, lo que esté en el exterior pueda ser vivido desde el interior. Estas nociones son básicas en Ansermet quien denominará “existencial” a la vertiente interior de la consciencia y “ontológico” a su lado exterior. Pero debe despejarse toda tendencia a entender cada una de estas vertientes o aspectos como compartimentos estancos de la consciencia. Nunca serán intemporalmente exteriores ni interiores, ni podrán ser calificadas como tal definitivamente. Sujetas, en cambio, a la reversibilidad que les da sentido, sólo será, de hecho, existencial todo aquello que sea interiorizado y ontológico todo lo que fuere exteriorizado.

#### 3.3. LOS TIPOS DE CONSCIENCIA

En el complejo entramado de las estructuras de consciencia, de uso en el pensamiento de Ansermet, hay que distinguir cuatro formas o tipos. Más exactamente, deberíamos distinguir dos pares de entidades que podríamos denominar complementarias en el sentido de que cada una de ellas actúa en el ámbito de un determinado eje o marco. Estas son: La *reflexión (o consciencia) pura* y la *reflexión segunda*, por una parte, y la *consciencia mental* y la *consciencia psíquica*, por otra. Antes de ver cómo se interaccionan, configurando, por lo demás, un cuadro de relaciones no fácilmente inteligible, nos parece oportuno delimitar lo que son cada una de estas cuatro formas de consciencia.

##### 3.3.1. Reflexión pura (o consciencia pura)

Ya se trate de lo vivido, de lo percibido o de lo articulado por el habla –los tres estadios sobre los que se construye la clasificación fenomenológica de los fenómenos de consciencia– la consciencia habita siempre uno de estos distintos estadios a partir del cual, y en relación a él, sitúa los otros dos. La consciencia



### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

está en el estado de *consciencia* o *reflexión pura* cuando los fenómenos aparecen en el estadio que habita la consciencia, sea en el estadio de lo vivido, de lo percibido o de lo articulado o pensado por el lenguaje. “Nous avons vu –dice Ansermet– que l’expérience musicale vécue est un acte de réflexion (chez celui qui fait de la musique comme chez celui qui l’écoute). Je suis dans la réflexion pure chaque fois que je suis lié au monde par l’action, car mon existence se temporalise en même temps que son empreinte dans le monde; et le sens que je donne à cette empreinte est exactement celui qu’a mon action intérieurement vécue”<sup>7</sup> La consciencia pura, consciencia de sí, es, de esta manera, la presencia inmediata a los fenómenos en unión interna y estrecha con ellos, siendo la reflexión pura, gracias a la capacidad de reversibilidad ya comentada de la consciencia y la reflexión, la presencia inmediata de los fenómenos a la consciencia.

Sartre se refiere a la reflexión pura como siendo aquella que no detiene su objeto para examinarlo y dotarlo de sentido, sino que lo capta para comprenderlo y lo percibe sin percibirlo. El objeto que la reflexión pura sartreana no puede fijar es el fluir (*écoulement*) original de la temporalidad cuya estructura es “no ser lo que es y ser lo que no es”. En sus propias palabras: “La réflexion pure, simple présence du pour-soi réflexif au pour-soi réfléchi, est à la fois forme originelle de la réflexion et sa forme idéale: celle sur le fondement de laquelle paraît la réflexion impure et celle aussi qui n’est jamais *donnée* d’abord, celle qu’il faut gagner par una sorte de catharsis”<sup>8</sup> Dicho sea de paso, la reflexión impura, también denominada por Sartre reflexión “cómplice” es, de hecho, reflexión constituyente de lo psíquico en tanto que realidad trascendente; ella pone de relieve la introspección de la reflexión pura. Si bien la reflexión pura ocupa ontológicamente el primer plano, porque sin ella la reflexión impura no podría darse, es sin embargo esta última la primera en el orden de lo cotidiano, de lo vivido y, por tanto, la primera en el develarse de aquello que somos originalmente.

La consciencia de sí mencionada unas líneas más arriba es, en Ansermet, evidentemente, la consciencia de sí sartreana tal y como ya es explicada en

---

7 Ansermet.FM, 1022.

8 Sartre.EN, 194.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

*La transcendance de l'Ego* y posteriormente en *L'être et le néant*. “En effet –dice Sartre– l'existence de la conscience est un absolu parce que la conscience est conscience d'elle-même. C'est-à-dire que le type d'existence de la conscience c'est d'être conscience de soi. Et elle prend conscience de soi *en tant qu'elle est conscience d'un objet transcendant*”. Y más adelante: “Une conscience pure est un absolu tout simplement parce qu'elle est conscience d'elle-même. Elle reste donc un «phénomène» au sens très particulier où «être» et «apparaître» ne font qu'un”.<sup>9</sup>

La consciencia de sí es consciencia irrefleja porque, encuadrada en cualquier consciencia de mundo, como consciencia de ser consciencia, no se enfrenta a su *sí* sino que lo supone. Y ante la duda de la fundación del conocimiento, hay que dejar claro, sin embargo, que la consciencia de sí no puede ser entendida como ingrediente formante del dilema ontológico-epistemológico expresado en la dualidad al infinito: cognoscente-conocido. La consciencia de sí rechaza la dualidad introducida por este par y, tendrá que ser, “si nous voulons éviter la régression à l'infini, qu'elle soit rapport immédiat et non cognitif de soi à soi”.<sup>10</sup>

En realidad, consciencia de mundo y consciencia irrefleja se resumen en una sola consciencia: la consciencia prerreflexiva. En *L'être et le néant*, la consciencia de sí devendrá consciencia no *tética*<sup>11</sup> de sí o consciencia (de)<sup>12</sup> sí. Si soy consciencia de mundo soy consciencia *tética* o “posicional” porque enfrente tal o cual objeto. La consciencia *tética* del objeto “sonido” se pone frente al sonido; la consciencia *tética* del objeto “música que oigo”, se sitúa o se posiciona

---

9 Sartre.TE, 23-25.

10 Sartre.EN, 19.

11 Sin perjuicio del particular significado último que le da Sartre en su ontología, *tético* o *consciencia tética* deriva del tratamiento dado por Husserl en su fenomenología a los actos ponentes de la consciencia intencional. “A la esencia de toda vivencia intencional –dice Husserl–, sea lo que sea todo lo demás con que quepa encontrarse en su contenido concreto, es inherente el tener por lo menos una, pero por lo regular varias “tesis” o “caracteres de posición” ligados en el modo de la fundamentación...” Y unos párrafos más adelante: “*Toda consciencia es o actualmente o potencialmente 'tética'*”.

Edmund Husserl, *Ideas* (I), Fondo de Cultura Económica, Madrid 1985, págs. 280-201.

12 El paréntesis indica que el *sí* de la consciencia no es el objeto al cual ésta se dirige. Más en concreto, Sartre escribe: “Nous mettrons désormais le «de» entre parenthèses, pour indiquer qu'il ne répond qu'à une contrainte grammaticale”. Sartre.EN, 20.

frente a la música que estoy oyendo. Por lo tanto, en este caso, si soy consciencia tética de un objeto en el mundo no puedo ser sino consciencia no *tética* de sí porque no estoy poniendo frente a mi ningún objeto, *soy* ya ese objeto. “En d’autres termes –dice Sartre– toute conscience positionnelle d’objet est en même temps conscience no positionnelle d’elle-même”.<sup>13</sup> Es decir, si no tomo *posición* respecto de mi consciencia para considerarla como punto o eje de reflexión, no soy, como consciencia (de) sí, sino continuidad y unidad.

En y por la consciencia prerreflexiva nos hallamos, pues, sumergidos en nuestras actividades cotidianas –es el “estar ligado al mundo por la acción”, que Ansermet adopta de Sartre–, sin tomarnos a nosotros mismos como objeto de nuestra consciencia, pues seríamos entonces consciencia reflexiva.

### 3.3.2. Reflexión segunda (o consciencia segunda)

Si asisto a un concierto en el que se toca por primera vez una obra de música puedo significarme el plan de la obra mientras la voy escuchando. Este plan, no es la partitura, porque obviamente se supone que la escucha se realiza, en este ejemplo, sin el auxilio del soporte escrito de signos e indicaciones que “contiene” la pieza. Y, además, al aficionado medio se le supone sin el bagaje de conocimientos musicales que le capaciten para leer una partitura. Tampoco es necesariamente ese plan la captación analítica del esquema de la obra, lo que nos proporcionaría, tal vez, la posibilidad de comparar, y de descubrir por comparación, diferencias o semejanzas formales con respecto a conocimientos teóricos o ideas previamente adquiridos sin más –si bien estas ideas o conocimientos pudieran estar incluidos en ese irme significando la obra. Ese plan no es, simplemente, otra cosa que un cierto intuir “sobre la marcha” la música que escucho “mientras la voy escuchando” –con sus interrupciones, sus suspensiones previstas o inesperadas, sus giros melódicos, la sensación transmitida de lejanía o acercamiento, etc.– sin que su percepción, en un plano distinto del que ocupa la experiencia vivida de la obra, tenga por qué coincidir con la percepción de la obra “real”.

---

13 Sartre.EN, 19.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

Es decir, el plan tiene su propia manera de ser percibido “por encima” de la obra “vivida” que se (me) da en la escucha. La consciencia o reflexión segunda es precisamente, en Ansermet, esta capacidad de la consciencia de percibir o, mejor, de significarse “desde arriba”, en un estadio o plano distinto del que en ese momento habita la consciencia –el plano de lo vivido desde el plano de lo percibido– los datos puros de la experiencia.

“Cette réflexion *seconde* –dice Ansermet– est une nouvelle activité réflexive mentale qui se signifie par la pensée et le langage –ce qui suppose le langage déjà constitué en fait par une activité mentale spontanée– et qui réfléchit les activités de réflexion pure, qui transcende donc dans la durée soit l’activité perceptive pure et simple, soit l’activité motrice, soit la pensée en acte dans le monde, soit l’activité psychique proprement dite. Elle récupère tout, survole tout et rend compte de tout; elle est une *pensée* qui pense du déjà pensé, et qui peut même se penser, car l’activité réflexive, dans son sens, est sans fin, et elle n’en a jamais fini de réfléchir *sur...*”<sup>14</sup>

Significada por la actividad de pensamiento y el lenguaje, la reflexión segunda sobrevuela, al reflejar lo vivido en el estadio de la consciencia y reflexión pura, cualquier instante, transcendido en la duración y señalado por la unión de la consciencia en acto –ligada incluso por el pensamiento o por la actividad psíquica como tal– con el mundo. La consciencia segunda es, entonces (no nos olvidemos de la capacidad de desdoblamiento y reversibilidad de la consciencia como *consciencia* y *reflexión*), unión externa y presencia *a distancia* de la consciencia a los fenómenos, y la reflexión segunda, por su parte, una restitución mediata de los fenómenos presentes a la consciencia, a través de la relación que los une con la consciencia que los toma, restitución expresada en una existencia de temporalidad, distinta de la que es propia de la reflexión pura, absolutamente autónoma e independiente de la temporalidad de los fenómenos que refleja. La reflexión segunda, gracias a su capacidad de significarse lo que ocurre en cualquiera de los otros dos estadios, en virtud de su idoneidad para habitarlos, puede ir, hacia un lado o hacia el otro, en cualquiera de los dos sentidos: del inferior al superior, pero también del superior al inferior. Puede, por

---

14 Ansermet.FM, 1023.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

ejemplo, tomar desde arriba, sobrevolar<sup>15</sup> –como dice Ansermet–, lo vivido y condensarlo en lo percibido, en un sentimiento dado por la percepción, y tomar, a su vez, lo percibido y constreñirlo en un concepto, en un enunciado. Pero puede, así mismo, no retener de un análisis –por ejemplo, del análisis armónico y formal de la *Quinta* de Beethoven– más que la impresión general, la “sensación” global, tomada desde la vivencia impresionada, de algo que, en principio, tenía que situarse en el plano del pensamiento. O puede, escuchando esa misma sinfonía, sobrevolarla y, en lugar de percibirla, de situarse en el estado de la percepción, contentarse con experimentar situaciones o estados de alma más o menos desordenados o indistintos.

De la reflexión segunda podemos decir que es, en sentido propio, esquemática. Suprime la duración inherente a la reflexión pura, a la que sustituye constantemente, y opera por medio de una comprensión o encogimiento del tiempo. En cierto modo, es una importante herramienta auxiliar de la reflexión

---

15 Roza Ansermet, si es que no parece hacer suya del todo, la aversión que Merleau-Ponty siente, y verbaliza, hacia la noción de sobrevuelo. Si Merleau-Ponty “anatematiza el «pensamiento de sobrevuelo» [...] porque procede a «contemplar desde lo alto en vez de contemplar de cerca», y porque «sobrevuela en vez de habitar»” (Josep M<sup>a</sup> Bech, *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*, Anthropos, Barcelona 2005, pág. 65), Ansermet no deja de insistir en que la experiencia de la música vivida se corresponde con la reflexión pura, y no con la segunda, propia del pensamiento que sobrevuela. Su propia concepción del papel de la reflexión segunda queda muy clara en estas palabras: “Ce qui caractérise la réflexion seconde est que la conscience dont elle est le siège –le cogito– est à distance de son objet, et que son existence de temporalité est totalement indépendante de la temporalité des phénomènes internes ou externes qu’elle réfléchit. Sous ce jour, elle définit bien la situation «naturelle» de l’homme, de l’animal qui s’est mis debout sur la terre, et qui, debout, commande librement ses gestes et ses mouvements dans le monde, survole sa propre existence interne, survole le monde du regard et voit les choses dans le monde à distance de lui”. (Ansermet.FM, 1030).

Un párrafo como el recién citado podría estar bajo la órbita merleaupontyana, si no fuera porque sabemos que el mismo Ansermet confesó a su interlocutor Piguet que “Adorno se complait dans la contradiction comme Merleau-Ponty se complaisait dans l’ambigüité” (Ansermet-Piguet.Cdance, 276), una de las críticas que la idea de sobrevuelo del primer Merleau-Ponty, preocupado por establecer un punto medio entre el pensamiento y la cosa pensada, hubo de soportar en parte. Tal vez no dejará de ser para nosotros una lástima que Ansermet no leyera a Merleau-Ponty con la misma atención que leyó *Ideen* o *L'être et le néant*, del mismo modo que siempre lamentaremos que el autor de *Phénoménologie de la perception* no tuviera a la música como sistemática destinataria de sus reflexiones, como sí hizo con las artes plásticas. Tal es el bagaje de enriquecedoras y valiosas sugerencias que, a nuestro entender, el filósofo podría haber aportado al músico.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

pura que actúa a la manera de un atajo pero que, si bien nos hace llegar antes de un punto al otro del camino, nos oculta, precisamente, la exploración de todos sus escondrijos, y en definitiva, el camino mismo en su recorrido. Es más rápido descubrir sobre el plano que sobre el terreno, pero nos hurta recorrer y “hacer” el terreno. La reflexión segunda, en lugar de saciar el recorrido completo, practica una especie de rodeo mediante el cual llegamos antes, es verdad, en la teoría, al encuentro con las cosas pero no, en la práctica de la vida, a las cosas mismas. El plan que establece la reflexión segunda esgrime su verdad, como también la esgrime aquello que la reflexión segunda ha mirado “desde arriba”: el terreno como tal. Son “verdades” distintas que se diferencian entre sí más o menos del mismo modo en que se diferencian, en una representación dramática, quien hace de espectador y quien actúa. “En d’autres termes –dice Piguet–, la réflexion seconde ouvre la voie à l’*abstraction*: seulement il est deux types d’abstraction, l’une qui survole le psychisme par le mental et que substitue, pour le dire grossièrement, les concepts aux choses, et l’autre, inverse, qui survole le mental par le psychisme et qui substitue aux choses l’émotion vague qu’elles suscitent”.<sup>16</sup>

La adecuación que existía entre lo reflexivo y lo reflejado en la reflexión pura se rompe. Y se rompe en virtud de la aparición de la reflexión segunda por la que, “en effet, la pensée *objective tout*, les choses inanimées comme les choses animées; elle *chosifie* son objet: conscience de durée, elle ne connaît que des durées mentales et des durées psychiques, en sorte qu’elle ne réfléchit de l’activité psychique (qui est une existence (de) durée *qui se temporalise*) que de *faits* psychiques et des *durées* psychiques”.<sup>17</sup>

La reflexión segunda de Ansermet se mide codo con codo con la reflexión impura sartreana. Para Sartre hay dos formas de temporalidad: la temporalidad originaria y la temporalidad psíquica. “Nous voici, donc –dice Sartre–, en présence de deux temporalités: la temporalité originelle, dont nous *sommes* la temporalisation, et la temporalité psychique qui apparaît à la fois comme incom-

---

16 J.-Claude Piguet, *Ernest Ansermet et Les Fondements de la musique*, op. cit., pág. 31.

17 Ansermet.FM, 1024.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

patible avec le mode d'être de notre être et comme une réalité intersubjective, objet de science, but des actions humaines".<sup>18</sup>

La temporalidad originaria es la temporalidad del para-sí, fundada en una consciencia que, temporalizándose, ek-siste. Es temporalidad pura y fluir puro de la duración. La temporalidad psíquica, por su parte, es la que planifica nuestro *Ego* organizando su contenido como sucesión de hechos psíquicos. Estos hechos o estados psíquicos entretienen entre ellos relaciones externas, forman como un bosquejo en la exterioridad de la consciencia y se insertan, como las palabras de una estructura sintáctica, en la trama de la temporalidad original. A la temporalidad original que es la *intraestructura* de la consciencia y se expande en el plano ontológico, le corresponde la reflexión pura que es el proceso de consciencia por el cual aquella se devela. La temporalidad psíquica, que construye el plano existencial se constituye, en cambio, por la reflexión impura.

La deuda de primera mano de Ansermet para con Sartre es evidente. En palabras del primero, "la réflexion seconde échappe à l'existence de la temporalité qui est le propre des réflexions pures", es decir, escapa a la temporalidad pura u originaria sartreana, "et bien qu'elle se temporalise par la pensée, elle se situe d'emblée *dans la durée*" –temporalidad psíquica, o duración psicológica, que es la forma en la que, para Sartre, la temporalidad aparece a la reflexión– y por ello la consciencia segunda "en tant que conscience *réflexive* et par conséquent conscience *de soi* [...] est, comme dit Sartre, conscience non thétique (d') écoulement et conscience thétique *de durée*", es decir, la reflexión como consciencia, en Sartre, de las tres dimensiones, o ek-stasis, de la temporalidad: pasado, presente y futuro.<sup>19</sup> De aquí que, tanto en Sartre como en Ansermet, o mejor dicho, en el Ansermet que sigue a Sartre, el *yo*, el *cogito*, que es la parte activa del *Ego* sartreano y la más cercana a la reflexión pura, refleje, por un lado, su actividad mental espontánea y, por otro, su actividad psíquica al objetivarla. Mientras el *yo* se confunde con la actividad, el *Yo (moi)*, que en Sartre es la segunda vertiente del *Ego*, se constituye por la reflexión convirtiéndose en su objeto intencional. El *sí* que se temporaliza originariamente es, por la re-

---

18 Sartre.EN, 199.

19 Para todos los entrecomillados, Ansermet.FM, 1024.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

flexión, existencia refleja, como afirma Ansermet, de sus pensamientos y de sus sentimientos. O, en palabras de Sartre: "...la conscience réflexive se constitue comme conscience *de* durée et, par là, la durée psychique apparaît à la conscience. Cette temporalité psychique como projection dans l'en-soi de la temporalité originelle est un être virtual dont l'écoulement fantôme ne cesse d'accompagner la temporalisation ek-statique du pour soi, en tant que celle-ci est saisie par la réflexion".<sup>20</sup> Sobre todo este asunto volveremos en posteriores capítulos y, más en concreto, en el dedicado a la concepción del tiempo fenomenológico de la música.

De la *consciencia mental* y la *consciencia psíquica* hablaremos más específicamente en los próximos apartados, pero queremos hacer notar de momento, a propósito de las formas de la reflexión segunda y del proceso mediante el cual la consciencia pasa del estadio que habita en un determinado momento a uno de los otros dos, que en la música es muy frecuente abstraer lo psíquico por lo mental, o lo que es lo mismo, caer en la abstracción que se considera más ordinaria, la específicamente mental. "Au cours de l'audition, –dice Ansermet– de breves intermittences de l'attention peuvent nous faire passer à la réflexion seconde d'où la *pensée* peut porter une réflexion rétrospective sur le déjà entendu; mais alors le fil est rompu. Il n'est pas nécessairement rompu, car un dédoublement réflexif n'est pas impossible (c'est souvent l'attitude du critique), mais alors la conscience musicale suit le fil de la musique à demi-présente et *sans en rien retenir*, occupée qu'est l'attention par la pensée. En tout cas, *il est impossible* d'être à la fois *tout* à la musique et de diriger sur l'événement vécu une réflexion mentale: la seule expérience musicale accomplie est une intériorisation psychique totale de l'événement, et la réflexion seconde est en nous-mêmes extérieure à cette intériorité".<sup>21</sup>

Esta cita es altamente reveladora del papel que Ansermet otorga a la reflexión segunda y a su función como elemento, en cierto modo disgregador de la corriente de vivencia. Con la atención puramente musical interrumpida, es imposible dar total cumplimiento a la experiencia de la música. Si en la audición

---

20 Sartre.EN, 209.

21 Ansermet.FM, 1025



### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

de una obra se produce el desdoblamiento en exterioridad de la reflexión, no dejamos de estar en cierto modo ante un hecho musical, pero no somos ya, desde ese momento, el mismo hecho, no formamos internamente parte de él. Por supuesto, la atención continua reclamada en la escucha es totalmente trasladable a la ejecución o, si se prefiere, interpretación de la música. Pensar la corriente de vivencia musical es situarse fuera de ella, y eso sirve de manera singular para quien está encargado de hacerla o de transmitirla.

#### 3.4. CONSCIENCIA MENTAL Y CONSCIENCIA PSÍQUICA

En una extensa nota marginal al final de *Les fondements de la musique*<sup>22</sup>, Ansermet explica, a modo de resumen y clarificación –es decir, con evidentes propósitos didácticos hacia los posibles lectores, pero también, sin duda, con la intención de ordenar él mismo sus propias argumentaciones–, las características estructurales y la función organizativa de la consciencia en su actividad constituyente ante el fenómeno musical. En esa nota, además de otros fundamentales aspectos, como los referidos a la interacción de las cuatro formas de consciencia, de la que más tarde hablaremos, nos encontramos con la distinción entre consciencia mental y consciencia psíquica. Según Ansermet, el acto de la percepción se cumple «de hecho» una vez que un sonido identificado por su altura, o una relación de sonidos definida por su mayor o menor amplitud, es determinada por el oído y reflejada por el cerebro. Este sonido o este intervalo<sup>23</sup> no es aún un “dato musical” pero tampoco es ya, o mejor dicho, nunca ha sido, la vibración de determinada frecuencia ni la onda sonora medidas físicamente y conocidas al margen de la percepción. Estas no interesan a la percepción. El acto perceptivo que es propio de lo musical comienza, pero no acaba, en algún tipo de delimitación de lo sonoro desde dentro de la actividad del sujeto que percibe. Para que el acto perceptivo se complete es necesario no sólo que los sonidos sean determinados y reflejados respectivamente por el oído y por el cerebro, sino que

---

22 Ansermet.FM, 1008 y siguientes.

23 Es decir, la distancia entre dos sonidos sean estos percibidos en sucesión (en formación melódica) o simultáneamente.

ha de darse que estos sonidos, o más exactamente, el acto perceptivo que los comprende sea “«signifié» dans notre existence de conscience”<sup>24</sup> Esta significación del acto perceptivo dependerá de que sea reflejado por una consciencia reflexiva, “qui peut être purement *mentale* ou purement *psychique* et qui peut être à la fois l’une et l’autre”,<sup>25</sup> por cuya actividad los sonidos comprendidos en este dirigirse de la percepción cobrarán un sentido determinado. Consciencia mental y consciencia psíquica son, pues, los dos tramos de la actividad de la consciencia en los que anida el acto perceptivo a través de los mecanismos de la reflexión. Los detallamos brevemente en lo que sigue.

#### 3.4.1. Consciencia mental

Para describir la *consciencia mental*, Jean-Claude Piguet recurre a la siguiente analogía. La consciencia es un inquilino que habita un edificio de tres pisos que representan, cada uno de ellos, las tres instancias de clasificación fenomenológica de los fenómenos de consciencia: lo vivido, lo percibido y lo articulado por el lenguaje. En esta representación, el plano de lo vivido representa el nivel de la calle y el del habla, evidentemente, el piso superior.

La dirección que tome la consciencia a partir de uno cualquiera de los niveles que en un determinado momento ocupe, indica una orientación estructurada según dos ejes: ascendente o descendente.

Si la consciencia va de la planta de calle, por decirlo así, al tercer piso, o del segundo (el plano de lo percibido) al piso superior (el del habla), es decir, si toma el camino ascendente, Ansermet la denomina *consciencia mental* o, también, *consciencia ideativa*. En este eje, que Ansermet ordena desde el plano superior, la consciencia se arrastra sobre un camino que parte de lo vivido y libera, desde la vivencia, lo percibido. A su vez, las leyes de lo percibido serán expresadas en el lenguaje articulado. La interrelación de la reflexión segunda, que sobrevuela el contenido de las vivencias y se abstrae de su sentido inmediato, y la reflexión pura, que permanece ligada al acto de lo vivido, incide en la orientación del camino de la consciencia y en la cualificación de ese camino.

---

24 Ansermet.FM, 1008

25 Ibídem, 1008

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

En cualquier momento, la *consciencia ideativa* o *mental* tiene la posibilidad de transformar una posición de reflexión segunda en una posición de reflexión pura que es, por lo mismo, susceptible de ser tomada de nuevo como posición segunda. Liberar lo percibido de lo vivido significa comenzar a despegarse de lo vivido para poder percibirlo. La reflexión segunda está en condiciones entonces de captar desde arriba la masa indistinta de lo vivido, haciendo que un sentimiento definido –de tristeza, por ejemplo–, constituido como sentimiento, aquilate y restrinja el sentimiento vivido. A su vez, este mismo sentimiento puede acortar el análisis de sus razones al ser sobrevolado por una consciencia segunda. La consciencia mental remonta, así, los tres pisos del edificio de la consciencia, elevándose de la tristeza vivida al sentimiento de tristeza y de ahí a las razones expuestas y articuladas por el lenguaje. El movimiento de la consciencia mental toma el resultado de la reflexión segunda (una vez ha sobrevolado lo vivido, por ejemplo) como reflexión pura para, de nuevo, volver a iniciar el proceso de distanciamiento propio de la consciencia segunda.

Así pues a la *consciencia mental*, que es una de las formas de la reflexión pura (la otra como veremos ahora es la *consciencia psíquica*), corresponde a una actividad de ideación que se abstrae de lo percibido como tal para hacer de él un dato mental. Estamos inmersos en la reflexión pura mental cuando nos unimos al mundo llevados por el pensamiento. En el caso de la música, la consciencia recorre el camino que va del sonido (o sonidos, intervalos, etc.) percibido en el oído y registrado en el cerebro a la idea de sonido manifestada en y por el pensamiento. Se trata, por tanto, de una abstracción que hace de lo percibido una idea. En este sentido, la actividad reflexiva mental sería algo así como la parte exterior de la consciencia, algo que la propia consciencia pone fuera de sí misma; cualquier objeto, cualquier sonido o relación de sonidos que la consciencia comprende transformando en idea el dato de la percepción.

#### 3.4.2. Consciencia psíquica

Correspondiéndose con el segundo eje que va del nivel superior al inferior, tenemos, en el sentido opuesto de la *consciencia mental*, la *consciencia psíquica*. Si la *consciencia mental* se definía por el movimiento que va desde lo vivido a la articulación del pensamiento por el lenguaje, la *consciencia psíquica* viene

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

determinada por el movimiento de la consciencia hacia lo vivido. Es el movimiento descendente que la *consciencia psíquica* efectúa desde el plano de las construcciones del lenguaje, con las que explicamos la realidad, a la realidad misma, y desde esta realidad, que percibimos por nuestro cuerpo, a lo que ella, la consciencia, significa de fundamental e irreductiblemente vivido desde el punto de vista de la psique. La actividad reflexiva de la consciencia psíquica, es decir, la reflexión pura psíquica, es, como segunda forma de la reflexión pura, resonancia psíquica de cualquier acto de percepción. Lo característico de esta forma de reflexión reside en el papel preponderante que ejerce el sentimiento cuando nos hallamos volcados en nuestra actividad en el mundo. Todo aquello que lo percibido motiva en nosotros es, en la actividad reflexiva de la *consciencia psíquica*, una actividad de sentimiento por la que lo percibido recibe una significación *afectiva*. Aquí la significación no se alcanza, como en la *consciencia mental*, por una abstracción de lo percibido sino por su concreción misma como vivencia de consciencia. En contraste con la *consciencia mental*, la *consciencia psíquica*, puro sentimiento de presencia, vendría a ser, en cambio, el lado interno de la consciencia; consciencia no refleja de los objetos, de los sonidos, sino de sí misma en presencia de estos.

Tiene razón Piguet cuando opina que la cultura de occidente ha abusado de la consciencia mental en detrimento de la consciencia psíquica. Esta expansión desmesurada de la consciencia mental ha ahogado, por decirlo así, a la consciencia psíquica, lo que puede explicar la dificultad que entraña saber y entender lo que ella es. Así, Ansermet escribe: “L’acte musical est un cas particulier et sans doute unique de réflexion pure où l’activité idéative ne joue aucun rôle, l’activité mentale s’y réduisant à la réflexion pure du perçu auditif, c’est-à-dire à la pure *vision* de l’image musicale”.<sup>26</sup>

Tal vez la música sea uno de los reductos de la consciencia psíquica, una de sus muestras más evidentes. Es, para Ansermet, la forma más pura de consciencia psíquica, vuelta hacia la interioridad, hacia el sujeto. No hay diálogo con la música; es ella la que nos habla y nos dice todo lo que tiene que decir. La música no puede encontrar en las articulaciones del lenguaje, que la com-

---

26 Ansermet.FM, 1035.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

primen, sobrevuelan y ordenan, lo que ella es en su realidad más íntima y profunda. El pensamiento, las frases construidas no hacen la música, no son la música, y tampoco el sentimiento de la música es la propia música. La música no se mide por la sinceridad del sentimiento. Lo auténtico no es sentir que se hace música, sino hacer música –musicar, deberíamos decir– cuando no se (la) está sintiendo. La música (lo vivido) es trascendencia interior al sentimiento (lo percibido), y a las construcciones del pensamiento (lo articulado) sobre la música. La música no *es* durar *sino* perdurar en ella, en su propio tiempo, en su temporalidad adherida a toda su duración.

#### 3.5. INTERACCIÓN DE LAS CUATRO CONSCIENCIAS

Tal como Ansermet emplea, entrecruzándolas, las cuatro formas de consciencia –y los conceptos de reflexión relacionados– que acabamos de ver en los anteriores apartados, podemos encontrarnos en sus textos ante un espeso tejido conceptual en el que, al menos en primeras aproximaciones, parece muy difícil introducirse. Sin embargo, la dificultad, que sin duda existe, es más aparente que real y se debe sobre todo, pensamos, a la apremiante a la vez que recurrente forma expositiva de nuestro autor y al mismo orden elegido en la exposición, tanto de los capítulos como del contenido de cada apartado. Por supuesto, la misma dificultad intrínseca del tema es aquí elemento coadyuvante. Se impone, pues, una necesaria clarificación para lo que, una vez más, nos apoyaremos en Piguet, impagable exégeta de Ansermet.

En primer lugar hay que hacer notar que las relaciones, en principio aparentemente embrolladas, entre consciencia y reflexión no ofrecen, en realidad, problemas mayores. Son fácilmente intercambiables, por muy prosaica que suene la expresión. “Pratiquement –dice Piguet–, on peut toujours les prendre l’une pour l’autre, en sachant simplement qu’elles ne sont que le deux faces d’une seule et même réalité, exactement comme une feuille de papier a toujours deux côtés”.<sup>27</sup> La decisión de cuál de esos dos lados es el anterior –o el poste-

---

27 Jean-Claude Piguet. *Ernest Ansermet et les Fondements de la Musique*, op. cit., pág. 34

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

rior-, derivará de otorgar a uno de ellos una de estas categorías; el otro lado siempre será, entonces, la categoría opuesta, tal y como la consciencia podrá ser o bien consciencia, o bien reflexión.

Sabido esto, remarquemos que los cuatro tipos de consciencia funcionan de dos en dos, es decir, en grupos de pares, y en constante oposición. La consciencia pura frente a la consciencia segunda y la consciencia mental frente a la consciencia psíquica. Cada una de las consciencias enfrentadas puede significarse alternativamente, y nunca definitivamente, como consciencia interior o exterior. La relatividad de estas nociones, exterior y exterior, en Ansermet, hace que lo exterior de una consciencia no lo sea más que en comparación a una consciencia definida como interioridad.

Establecidas las cuatro consciencias, la cuestión por resolver estriba en conocer la manera en que se relacionan y cómo interactúan. En general, cada una de las consciencias de un grupo de dos se relacionaría con una de las dos consciencias del otro grupo, comenzando siempre, eso sí, por el grupo o par de consciencias que se estructura, según hemos visto, conforme a la orientación de los ejes superior-inferior y su inversión. Es decir, a partir de la *consciencia psíquica* y de la *consciencia mental*. Distinguiríamos, así, cuatro posibilidades combinatorias:

- a) consciencia psíquica pura
- b) consciencia mental pura
- c) consciencia psíquica segunda
- d) consciencia mental segunda

#### 3.5.1. Consciencia psíquica pura

Ante todo, esta consciencia es *pura* porque se capta en el estadio en que ella misma se da. Es decir, es primordialmente consciencia *pura*, que elude cualquier pensamiento de sobrevuelo. Así, no puede haber conato alguno de abstracción o de distanciamiento. Debe ser reflejada por la reflexión tal como ella es como consciencia. Su interioridad viene asumida por su propio origen, que fue quien la creó en su interioridad. Su exterioridad recalca siempre en la

propia interioridad existencial, que es la que le garantiza el cimiento de sus estructuras ontológicas. Pero también es consciencia *psíquica* porque se orienta en el sentido del eje descendente; de lo articulado a lo vivido. En la consciencia psíquica lo percibido se recibe en el nivel de lo vivido –que es el nivel donde ella aparece– y la articulación del discurso descansa en lo percibido que es la fuente de todas sus posibles formulaciones. La música, en toda su inmediatez y sin distancia alguna, es, como el amor, consciencia pura porque, tal como ella aparece, así debe ser reflejada por la reflexión. Además es consciencia psíquica porque, como vivencia, al vivir en ella, ella vive en nosotros, y es en esa vivencia donde nos encontramos entonces con la fuente de los sentimientos allí percibida y con las articulaciones discursivas que podrían allí contenerse. Así, la música es y, sobre todo, *debe ser* consciencia psíquica pura porque es preciso considerar su naturaleza propia y trascendente.

#### 3.5.2. Consciencia mental pura

La consciencia mental es *pura* en los mismos términos y en igual sentido que lo explicado de la consciencia psíquica pura. Pero lo que aquí se da en su inmediatez, en su presencia a sí es, en palabra de Ansermet, lo *mental*, lo ideativo. Los productos de la razón tales como los seres matemáticos –el número  $\pi$ , por ejemplo– se dan completos en su formulación, en su expresión matemática y de pensamiento, en conexión directa de la razón con los entes que le son propios: los seres de razón, *entia rationis*. Todo lo que podamos captar de ellos está supeditado a su ser puramente racional. Y así, los percibimos matemáticamente, *construyendo* con la escuadra y la regla. Los percibimos en la diagonal del cuadrado, en la hipotenusa del triángulo o en la proporción del diámetro con la circunferencia; tal es, este último, el caso de  $\pi$ .

En este tipo de percepción, lo percibido está contenido en el concepto, está subordinado a lo concebido. En cuanto al plano de lo *vivido*, las matemáticas no lo ignoran pero lo condicionan al hecho de que esta vivencia debe ser *pura*. Estos seres de razón no serían ya matemáticas sino mística de los números. “Si vécu il y a, en mathématiques –escribe Piguet–, c’est le vécu propre aux êtres mathématiques, et non à nos émotions et à notre vie psychique. La merveille, dans  $\pi$ , ce n’est pas notre émerveillement devant  $\pi$ , mais c’est la merveille de  $\pi$

–la prodigieuse existante réelle de ce nombre mystérieux et de sa réalité transcendente (aux deux sens du terme)”<sup>28</sup>

### 3.5.3. Consciencia psíquica segunda

Como consciencia segunda es abstracción, pero es una abstracción que sobrevuela en tanto que consciencia psíquica. Planea sobre las cosas sin abrazar su interioridad, pero lo hace en el camino que se condiciona por lo vivido. El sentimiento que uno experimenta es sustituto de la realidad de la que hay sentimiento, o de la que el sentimiento proviene. Podemos hablar entonces de abstracción sentimental. En palabras de Piguet: “La conscience psychique seconde se double elle-même et se survole (comme réflexion) lorsqu’elle substitue à la musique l’effet global qu’elle produit sur une affectivité, croyant à tort qu’il suffit d’être ému pour avoir compris”.<sup>29</sup>

### 3.5.4. Consciencia mental segunda

Es la consciencia propia del mecanismo de la abstracción en el sentido ordinario del término. Es el refugio en las ideas y en las teorías cuando las cosas están ahí y se imponen. Es la consciencia justamente especulativa, propia del intelectualismo, que se desdobra a sí misma como el lenguaje desdobra al pensamiento y el pensamiento a las cosas percibidas. Por la reflexión segunda la consciencia mental desdobra lo psíquico confundiendo las leyes de lo vivido con lo vivido mismo, o las de lo percibido con lo percibido como tal. Al contrario que la consciencia psíquica segunda, puede creer que basta comprender con la razón para estar emocionado, o para que la música sea entonces emocionante.

Como corolario de la exposición de la tipología de las formas de consciencia en Ansermet, traigamos a colación la ardua pero interesante y oportuna explicación que nuestro autor realiza a propósito de la aparición de la consciencia. En el Tercer Capítulo de la Tercera Parte de *L’être et le néant*, Sar-

---

28 Jean-Claude Piguet, *Ernest Ansermet et les Fondements de la Musique*, op. cit., pág. 36.

29 *Ibidem*, pág. 36.



### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

tre escribe: “C’est tout entier que l’être-pour-soi doit être corps et tout entier qu’il doit être conscience: il ne saurait être *uni* à un corps. Pareillement l’être-pour-autrui est corps tout entier: il n’y a pas là de «phénomènes psychiques» à unir au corps; il n’y a rien *derrière* le corps. Mais le corps est tout entier «psychique»”.<sup>30</sup> Y Ansermet, en la misma línea, y argumentando sobre el sentido de corporeidad asumido en la memoria interna o inmanente, responde que el *cuerpo* es, en una primera constatación, completamente *afectivo*. Es una existencia-consciencia que como afectividad corporal es ya *reflejo-reflejante*, en la terminología de Sartre, de lo fisiológico. Se ha convertido en el *modo de ser* que define la actividad de consciencia como una *presencia a sí en tanto que presencia en alguna cosa*. La afectividad corporal, la consciencia del dolor por ejemplo, no es el fenómeno fisiológico, como el sonido no es el fenómeno del cuerpo vibratorio. La afectividad corporal transformada en existencia-consciencia trasciende así la existencia corporal como tal. La consciencia, pues, no es separable del cuerpo si bien ella misma no puede confundirse con el cuerpo; no es el cuerpo.

Sobre el transfondo de la “consciencia motriz”, *reflejo-reflejante* de las determinaciones motrices, que fenomenalizándose viene a ser *presencia a sí* como “afectividad motriz” y que, como *reflejo-reflejante* de la afectividad motriz corporal, viene a determinar los impulsos motrices, sobre este transfondo, decimos, podemos establecer, según Ansermet, dos niveles de consciencia.

La primera es existencia reflexiva de la actividad nerviosa. La segunda es existencia reflexiva de nuestra existencia corporal por entero, es decir, de nuestra existencia motriz. En el primer caso, la existencia reflexiva de la actividad nerviosa, como temporalización de la actividad nerviosa, es consciencia pura de los *hechos* de relación y, como consciencia de la unión de los hechos, es consciencia autónoma: ésta es propiamente la *consciencia mental*. En el segundo caso, la existencia motriz está abierta al mundo a través de los sentidos y a través del palpito de nuestras funciones respiratorias o sanguí-

---

30 Sartre.EN, 353.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

neas. Nuestro cuerpo, como espacio, es su propio espacio vital y, como dice Ansermet, “*il s'étend par la voie des sens à notre horizon de monde tout entier*”.<sup>31</sup> Esta consciencia, que es consciencia de sí, no es otra cosa que la *consciencia psíquica*.

Pero la *consciencia psíquica* puede revestir dos aspectos, según sea su respuesta al menor estímulo fisiológico en el cuerpo como desencadenante, a su vez, de variaciones *sensibles* de la actividad de relación o de las relaciones orgánicas –que constituiría, por otro lado, la prueba de su propia aparición como consciencia. El primero es la afectividad *corporal* si “*ce qui se fait sentir*”<sup>32</sup> es resultado de la “*altération de la contingence charnelle, de sa texture somatique [...] et il s'agit d'affectivité corporelle*”.<sup>33</sup> El segundo es la afectividad *psíquica* si “*ce qui se fait sentir*”<sup>34</sup> es producto de la “*énergie nerveuse et ses variations de temporalité ou d'intensité*”.<sup>35</sup> Así, nuestra actividad corporal interna se convierte en existencia psíquica y de aquí, siempre como existencia en la *reflexión*, en cuerpo, espacio y afectividad psíquica. Su esencia afectiva habla de la pura *vivencia* no pensada de sus acontecimientos, y del hecho de que su manifestación se significa por el *sentimiento*.

Por su parte, la *consciencia mental*, que es una regionalización de la consciencia psíquica, presenta también dos aspectos. En primer lugar es una “*existence en réflexion*”<sup>36</sup> de la actividad nerviosa. En segundo lugar, es puro reflejo-reflejante de una afectividad corporal. Es esta segunda opción la que interesa a la investigación de Ansermet y es la que tiene que ver directamente con el proceso de la “*intencionalidad*”. El sonido, reflejado como información de los sentidos, se refleja a sí mismo en la actividad nerviosa del cerebro, transformándose, como dato auditivo, en dato mental. La consciencia mental se convierte entonces en pura consciencia de *hechos*, siendo que la afectividad corporal que refleja –y que ella no es– se manifiesta por hechos.

---

31 Ansermet.FM, 879. En cursiva en el original.

32 *Ibidem*, 879.

33 *Ibidem*, 879.

34 *Ibidem*, 879.

35 *Ibidem*, 879.

36 *Ibidem*, 880.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

Los datos que nos vienen de los sentidos no cobran significado en el *para-sí* de la consciencia mental –consciencia que “está” en el mundo precisamente de la mano de los sentidos– por el simple hecho de reflejarlos. En un primer paso, por decirlo de alguna manera, los datos, las informaciones sensoriales, no son determinaciones de la *cosa* en el mundo; son determinaciones sensibles de la cosa aparecida en el mundo. Así es cómo el sonido, siendo cosa en el mundo, se anuncia a nosotros. Para que la consciencia mental *se signifique* las informaciones sensoriales, ha de reflejarlas sobre la *cosa en el mundo* de forma que sea “ahí” en el mundo donde las encuentre. De esta forma se explica que nuestros datos de la percepción no sean la cosa como tal, sino sus *imágenes sensibles*. Son estas imágenes, los datos *noemáticos* del acto intencional, las que la consciencia mental, como reflexión pura de lo percibido, refleja sobre la cosa.

#### 3.6. LA CORRELACIÓN NOÉTICO-NOEMÁTICA

En su explicación de cómo se determina el primer sonido percibido –como sonido musical en potencia y no como mero dato acústico–, y siempre al encuentro de la constitución de la consciencia de lo musical como principio de toda idea de música, Asermet echa mano de las nociones husserlianas de *nóema* y *nóesis*. El cómo surgen aquí ambos conceptos tiene que ver, antes que con su explicación matemática de la música, con la observación puramente filosófica que Ansermet realiza desprejuiciadamente del hecho sonoro. De los dos, es sin duda este segundo modo de aproximación o de análisis de la percepción noético-noemática –y, por tanto, del concepto de intencionalidad, que es de lo que en definitiva se trata– el que nos parece menos artificioso, y por ello más acertado. Son de hecho sus argumentos filosóficos y su intuición como pensador (y no, como veremos escuetamente en un próximo apartado, los derivados de su teoría de los logaritmos, hasta cierto punto estériles en sus resultados) lo que le conduce a un replanteamiento en la visión de las relaciones de los hechos musicales y de la percepción de la música.

En cualquier caso, la aplicación a la música, por decirlo así, que hace Ansermet de las nociones de *nóema* y *nóesis*, puede resumirse del siguiente modo.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

Para Ansermet, el nóema es la propiedad que tiene un objeto de ser percibido por la consciencia. Como realidad ideal el nóema, que como tal ha de ser constituido por la consciencia, se relaciona con la imagen que la consciencia se da de lo percibido. Así, lo que en la terminología ordinaria de la música se denomina intervalo, no sería una cosa sino un nóema. Por su parte, la nóesis intenta esclarecer qué es todo aquello que hace que la música venga de nosotros. La nóesis, que predetermina el nóema, no es sino aquella actividad de consciencia que da sentido a lo que es percibido como reflejo ideal en el mundo sonoro. El acto noético y lo percibido noemático, deben ser afrontados y comprendidos en su correlación.

Con respecto al intervalo, como más adelante veremos, Ansermet introduce una reinterpretación que conlleva una dualidad en la percepción de un único sonido. Por esa cualidad dual, o desdoblamiento, un mismo sonido puede ser percibido exclusivamente como tal, como objeto intencional de la consciencia y, al mismo tiempo, como dato “subjetivo” sonoro-musical; es decir, como sonido relacionable musicalmente desde la consciencia, que es quien lo constituye en el acto intencional. En el primer caso hablamos de sonidos percibidos noemáticamente y, en el segundo, de cómo esos sonidos, como datos noéticos de la consciencia, se transforman en sonidos musicales. Desde el momento que esto ocurre, se convierten instantáneamente en notas: sonidos musicalmente cualificados.

Podemos avanzar un pequeño ejemplo. Supongamos un sonido musical: un *do*, por ejemplo. Y supongamos también que ese *do* –y sólo ese *do*– se da repetido, bajo una determinada fórmula rítmica, en no importa ahora qué lugar dentro de una obra musical que esté siendo objeto de interpretación. La escucha repetida del *do* en cuestión es un nóema perceptivo al que corresponderá el dato noético de su tónica, *fa*, aún no aparecida “en el mundo” pero que, precisamente por esta relación noético-noemática, está llenando de sentido, desde el comienzo, la dirección que va a tomar, en cuanto expectativa, el primer sonido escuchado. Mientras que *fa* es, como describe J.-Claude Piguet, el objeto explícito de la correlación noético-noemática, la relación *fa-do*, es el

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

polo implícito.<sup>37</sup> De ese modo, el sonido musical, la nota propiamente dicha, se convierte en un dato de la vivencia psíquica que, como nóesis, se relaciona con la *imagen* sonora que “lleva” el sonido y que se significa como nóema. Por supuesto, la aparición de un sonido distinto al esperado –su relación no-ética con otro–, puede ocurrir. Estaríamos, entonces, ante un cambio de significación del primer sonido en correspondencia con el nuevo dato noético. Tal circunstancia cambiante en la correlación noético-noemática vendría a corroborar, como en el caso anterior, un dato de la experiencia musical: la modulación y los procesos modulantes. (Una nota, *sol* por ejemplo, entendida bien como quinto grado de la tonalidad original –que en este caso recaería sobre la tonalidad de *do*–, bien como tónica de una nueva tonalidad. *Sol* sería la tónica de la región de la dominante de *do*, región de la tónica, manteniéndose entre ellas, es decir, entre ambas regiones, el “principio” de la relación de quinta). Una u otra posibilidad, noéticamente entendidas, acabarían por confirmar o negar la primera expectativa del acto intencional y darían determinado sentido y dirección al discurso musical del que, por otra parte, son inherentes.

En un sentido distinto, el estudio sobre las propiedades del sonido tomará un nuevo significado a la luz de la reflexión noético-noemática. A partir de un dato global –representación de la cantidad total de energía sonora–, si la altura, la intensidad y el timbre –propiedades a las que habría que añadir la duración– de un sonido no tienen que ver, para la consciencia auditiva, con las respectivas fuentes físicas de producción, ni con la explicación científica de esa producción, sino con otro fenómeno de consciencia, aquél que las hace aparecer como autónomas y provistas de significación musical, ello se debe a la aportación no-ética que desde la propia consciencia se refleja sobre el dato de la percepción del nóema; siendo los datos noéticos los que hacen posible el reconocimiento musical del sonido.

La altura se significaría a la consciencia como un modo de percibir un sonido (susceptible de ser comprendido como una *nota* en una posición de interdependencia tonal), y no como la frecuencia misma.

---

37 J.-Claude Piguet, *Ernest Ansermet et Les Fondements de la musique*, op. cit., pág. 58.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

La intensidad, por su parte, no se identificaría por la amplitud de onda sino por la cantidad de energía requerida en la producción de un sonido, y según fuese el registro del instrumento como cuerpo sonoro. Este fenómeno se explicaría de la siguiente manera. En un mismo instrumento –pongamos por caso una trompa– y en un determinado registro, un sonido agudo conllevará en su emisión una cantidad de energía superior a la de otro sonido situado, por ejemplo, una quinta por debajo. Frecuencia e intensidad irían en paralelo ya que, comparando los dos sonidos, a mayor número de vibraciones la intensidad sufriría un cambio en la misma proporción. Si en la percepción los dos sonidos aparecen con una misma intensidad, es por que se habrán emitido, uno con respecto del otro, de tal manera que la amplitud de onda sea la misma. Ese sonido agudo emitido por la trompa se percibirá con mayor intensidad que el mismo sonido tocado por un clarinete. La razón de este fenómeno estriba en que el sonido en cuestión resulta más elevado en el régimen de energía de la trompa. Los dos sonidos, el de la trompa y el del clarinete, son iguales para la física pero no lo son para el oído. La intensidad sería, así, no un elemento medible físicamente, sino el anuncio del fenómeno.

El timbre, que es “une qualité de l’impression sensible due à la corporité de l’onde sonore”,<sup>38</sup> se manifestaría como el modo existencial de comportamiento del sonido, atribuido al color y a las distintas adjetivaciones con las que lo definimos (áspero, dulce, aterciopelado, etc.). Siendo todos los datos musicales fenómenos, a su vez, intersubjetivos, la intensidad y el timbre tendrían, como datos contingentes, una significación existencial. La altura, como elemento necesario de la percepción, tendría prioritariamente una significación ontológica.

La duración, en fin, que nada añade a las propiedades del sonido, sería para Ansermet la coordenada existencial donde se dibujarían los fenómenos armónico-melódicos y rítmicos de la música. De esto último hablamos algo más ampliamente en los apartados 4.1 y 4.2.

---

38 Ansermet.FM, 376.

### 3.7. CONSCIENCIA AUDITIVA Y CONSCIENCIA MUSICAL

En el camino hacia la percepción de los elementos de la música –y posterior definición de la consciencia musical–, determinada por la aparición de la música en los sonidos, la consciencia auditiva ocupa, en la investigación de Ansermet, un estadio obligado e inexcusable. La consciencia auditiva es aquella que se define en el acto simple de la percepción del sonido. La actividad psíquica que esta actitud perceptiva desencadena es de hecho una actividad reflexiva. Por medio de esta actividad reflexiva, la consciencia, como categoría absoluta –como integradora de las distintas formas de consciencia– se significaría lo percibido, como dato, por la consciencia auditiva. La percepción pura sería, por su parte, una actividad pre-reflexiva, lo cual no quiere decir que no sea también, en ella misma, una actividad de consciencia y, como tal, un fenómeno reflexivo. La actividad reflexiva que puede ser, como hemos visto, *mental* o *psíquica* (la una o la otra, o las dos a la vez), origina el acto perceptivo. Si hablamos de la percepción puramente auditiva, la actividad reflexiva *se significaría* el sonido como dato percibido. La consciencia que en este caso estaría “detrás” de la simple percepción del sonido sería la *consciencia auditiva*. Frente a la actividad de la consciencia mental o psíquica, la percepción aparece como un acto *pre-reflexivo*. Pero no por ello deja de ser un dato de consciencia y, por lo tanto –y en cierto modo–, un fenómeno reflexivo. Dentro del campo de consciencia que podría ser definido, como hace Gurwitsch, como la totalidad de los datos compresentes<sup>39</sup>, un hecho –sonoro en nuestro caso–, dado “indiferentemente”, mientras la actividad principal de la consciencia se haya ocu-

---

39 “A fin de formular nuestro problema, definamos el campo de consciencia como la totalidad de los datos compresentes. Entendemos el término «compresencia» en un sentido amplio, ya que es nuestro propósito abarcar no sólo los datos que se experimentan en cuanto simultáneos sino también los que se experimentan simultáneamente, mas no en cuanto simultáneos. Tomemos como ejemplo el caso de una nota musical que ya ha cesado de sonar, pero que todavía retenemos como lo que acaba de sonar. Esta nota tal y cual la experimentamos ahora, pertenece al campo total de la consciencia en que vivimos en este momento. Mutatis mutandis, hay que decir lo mismo de la nota que aún continúa sonando, ya que esperamos que continúe o que acabe de sonar”.  
Aron Gurwitsch, *El campo de consciencia. Un análisis fenomenológico*, Alianza Universidad, Madrid 1979, pág. 16.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

pada en otra cosa, adquiere también el carácter de un dato de consciencia.<sup>40</sup> El mecanismo mental que lo posibilita es el de la “rememoración”, porque “la mémoire est sans aucun doute un phénomène de conscience et la conscience ne peut trouver dans sa mémoire que des données de conscience”.<sup>41</sup> El oído interno, es el lugar donde se realiza –en conexión con el nervio auditivo y el cerebro– la determinación de la *pura reflexión sensible*, derivada del fenómeno sonoro como fenómeno de la consciencia auditiva. El origen del acto perceptivo, no en el tiempo cronológico sino en el fenómeno mismo, como momento absolutamente pre-reflexivo, tiene lugar en el oído interno. La salida de este estado pre-reflexivo, anterior a la toma de consciencia de lo percibido, se realiza por el hecho de que los fenómenos automáticamente reflejados por el cerebro aparecen, instantáneamente, en la consciencia. Lo que se nos muestra como un instante absolutamente pre-reflexivo de la percepción es, así, frente al sonido, la actividad del oído interno, anterior en el fenómeno a la toma de consciencia de lo percibido. La percepción, es, por tanto, un dato de consciencia que *se significa* lo que previamente ha sido percibido como tal por los sentidos (en nuestro caso, el oído), siendo la consciencia auditiva, “pure existence-reflet, réflexion réfléchissante d’un réfléchi, et réflexion purement sensible d’un phénomène corporel”.<sup>42</sup>

La actividad auditiva, por tanto, no es pura percepción del dato fisiológico sino una actividad de consciencia que hace del dato percibido, gracias a la actividad específica de la consciencia mental, un dato de consciencia. Por ello, puesto que la consciencia auditiva es una actividad reflexiva, la consciencia mental ha de entenderse como una *reflexión* de la actividad cerebral –y no como una actividad cerebral sin más– que, como tal reflexión, proyecta sobre lo percibido –el sonido, en este caso– lo que “antes” ha percibido el oído interno dándose, así, una imagen en el mundo a la luz de la consciencia.

---

40 Desde otro punto de vista y en un distinto contexto, Merleau-Ponty dice lo siguiente: “La conscience n’est pas moins intimement liée aux objets dont elle se distrait qu’à ceux aux-quels elle s’intéresse, et le surplus de clarté de l’acte d’attention n’inaugure aucun rapport nouveau”.

Maurice Merleau Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard 1945, pág. 36.

41 Ansermet.FM, 311.

42 *Ibidem*, 312.



### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

La imbricación de la relación noético-noemática en el acto intencional, hace que la consciencia auditiva se presente implícitamente como “conscience de soi en tant que conscience du perçu et conscience du perçu en tant que conscience de soi”.<sup>43</sup> Consciencia de sí lo es como primer término o expresión de una identidad de significación que vendría a dar cuenta de la medida de la energía perceptiva en el acto de apercepción de un intervalo (melódico) cualquiera. Consciencia de lo percibido, por su parte, lo sería como segunda expresión de aquella relación de identidad que es la que mediría la percepción de lo percibido. En el primer caso, la consciencia, en tanto que consciencia de sí, reflejaría la nóesis. En el segundo, en tanto que consciencia de lo percibido, reflejaría el nóema.

Esta doble perspectiva conduce a dos formas distintas de percepción. Por un lado, la consciencia auditiva es simplemente consciencia perceptiva si, en el acto intencional, se dirige al nóema. En este sentido, sería a la vez consciencia del sonido y consciencia *irreflexiva de sí*. Por otro, en tanto que consciencia *irreflexiva de sí*, y en tanto se abandona a las determinaciones afectivas que le suscita la aparición del nóema, la consciencia auditiva es consciencia afectiva del sonido o de lo que a través de él se significa. Si, por último, esta consciencia afectiva refleja su afectividad en lo que se anuncia por los sonidos –es decir, en el *ser* del sonido– y no en los sonidos mismos, estamos entonces hablando de afectividad psíquica. “Dans l’expérience musicale vécue –dice Ansermet–, en effet, ni l’auteur ni l’auditeur ne se rendent compte que la musique est un événement intérieur, un événement purement psychique, et que les significations affectives des mélodies leur viennent d’eux, car c’est sur elles qu’ils les lisent. Ils sont l’un et l’autre, dans l’acte musical, conscience *claire* des images musicales et conscience *irréfléchie* de soi; autrement dit, ils s’oublient eux-mêmes et sont tout à la musique. C’est cette conscience *irréfléchie* de soi, en tant qu’être affectif, qui est la source de la musique, qui est, à proprement parler, la conscience *musicale*...”<sup>44</sup>

---

43 Ansermet.FM, 315.

44 Ansermet.EM, 95.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

Se desprende de aquí una doble “función” de la consciencia auditiva. Mientras el sonido impregne en, o mejor, *refleje desde* la consciencia auditiva su procedencia, representándonos como “el sonido de alguna cosa”, la percepción se referirá a un espacio real, identificado en el mundo y en nuestra relación con él. Si en cambio la consciencia se sitúa frente al sonido musical, provisto de las cualidades que le son propias y representado como sonido en sí mismo, aquella lo identificará en un espacio sonoro (al que luego otro fenómeno de consciencia se encargará de cualificar como espacio musical) en el que sólo pueden darse los sonidos reconocidos como musicales y que será, en función de su carácter subjetivo, un espacio imaginario. En el primer caso la consciencia es, en palabras del propio Ansermet, “conscience d’un monde qui se manifeste notamment par la sonorité –et c’est le monde extérieur. Dans le second cas, son horizon d’espace n’est plus habité, *dans le temps*, que par de sons, et cet espace imaginaire naît des *images spatiales* que nous verrons la conscience auditive se donner des sons”.<sup>45</sup> Este segundo caso, tendrá, como hemos venido señalando y como veremos más detalladamente a partir de ahora, una importancia crucial en la delimitación del *ser* de la música.

Así, según Ansermet, la *consciencia auditiva* es una actividad de la reflexión psíquica que transforma los sonidos en notas. La actividad auditiva hace de los sonidos elementos cualificados por su altura y de su sucesión en el tiempo, percibido como un encadenamiento, una línea trazada en el espacio. La cualificación de los sonidos los convierte en *posiciones tonales* determinadas, y su encadenamiento en el espacio, en una melodía definida. Las *posiciones tonales*, dentro del espacio que ellas mismas crean, se perciben como movimiento sonoro en la vivencia musical, movimiento que confiere los sonidos, entendidos como posiciones tonales, un determinado grado de tensión, es decir, de atracción o de rechazo con respecto a un eje tonal intuitivo.

Cuando esto ocurre, y puesto que no hay nada en el mundo que obligue a los sonidos a atraerse o a repelerse, la consciencia auditiva habrá “incorporado” una actividad de sentimiento que, más allá de una actividad puramente de ideación, aparece por significar en nosotros lo meramente percibido por el oído.

---

45 Ansermet.FM, 301.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

Es esta actividad psíquica de distinto signo la que, como actividad de sentimiento no originada en el dato sensorial, da al trazado tonal –melódico, armónico-melódico y, por lo tanto, rítmico– una significación afectiva. A través de este acto “imaginante” percibimos el movimiento sonoro, el trazado de los sonidos posicionales, como un movimiento poseedor de significaciones afectivas. Y lo percibimos gracias al recorrido que el acto imaginante realiza y por el cual se constituye, como tal, a través de las posiciones tonales en el espacio y en el tiempo.

El cambio que se ha producido entre la consciencia auditiva y la que ya podemos llamar, estrictamente hablando, consciencia musical, no es un cambio de grado sino de perspectiva o, si se quiere, de intención. Así como la actividad reflexiva mental no puede darse sin la actividad reflexiva psíquica, la consciencia musical no puede producirse *sin* el soporte de la consciencia auditiva, si bien, desde el punto de vista de la cualificación del dato sensorial no tiene que ver con ella.

La consciencia musical es, por tanto, consciencia psíquica como consciencia afectiva de sí. Por eso, para ella los sonidos son notas, y las notas, que como tales lo son en cuanto que pertenecen no a un simple enlace sonoro, sino a una unidad de sentido por mínima que sea, son datos interiores, relaciones en principio sentidas, no pensadas. No es consciencia despegada del mundo sino presencia afectiva, porque de otra forma no puede entenderse, que como consciencia, el objeto de su “afecto” no esté “allí” en el mundo y que se dirija a él como consciencia *irrefleja* que es.

La música, en tanto que consciencia afectiva, es vivencia y, como vivencia, es, al mismo tiempo, sentimiento y sentido musical (que para Ansermet es, indefectiblemente sentimiento y sentido “tonal”). La música aparece condicionada por los sonidos, pero su significación como hecho musical –aquello que hace que podamos devolver al sonido su posible existencia musical (incluso para negar, en determinadas ocasiones, esta posibilidad)– no tiene nada que ver con ese mundo de los sonidos como tal. La música es anterior a los sonidos y, por lo tanto, el fenómeno que hay que explicar y comprender es el de la música y no el de los sonidos. Ciertamente el mundo de los sonidos es el lugar de la realidad física en el que la música intenta reencontrarse o buscarse a sí

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

misma. Pero la presencia de, al menos, dos sonidos en cualquier relación interválica –de *tercera*, pongamos por caso (la distancia que media entre *do* y *mi*, ascendentemente, o entre *sol* y *mi bemol*, descendentemente)–, no atestigua ni significa la aparición del fenómeno musical. Es la irrupción concreta y específica, corpórea y vivencial, de la *tercera* –imagen “nombrada” de esta relación interválica (y no la de su propia expresión numérica)–, en cualquier fragmento de una obra de Beethoven, la que, apoyada en su manifestación sonora, nos daría acceso al umbral de la comprensión del fenómeno. Por ejemplo, la *tercera* descendente en la que se conforma el famoso motivo del comienzo de la *Quinta Sinfonía*, motivo a través del cual aquella *tercera* cobra su sentido.

La teoría y epistemología tradicional sobre la música queda puesta en entredicho, pues para ella los sonidos son la materia prima de la música; aquello de lo que la música está hecha.<sup>46</sup> La opinión de que la música es una combinación artística (o armoniosa, ingeniosa, atrevida, o cualquier otro adjetivo que se quiera poner) de sonidos –que sería equiparable a decir que la pintura es una combinación artística de colores– se fundamenta en la creencia de que el sonido, como elemento primero, conduce a la música, la cual sería, de aquél, una determinación posterior de la consciencia

Las consecuencias que las afirmaciones de Ansermet (y también los caminos de ida y vuelta que han llevado a ellas) tienen sobre distintas áreas y disciplinas musicales –teoría, estética, composición, interpretación, pedagogía, etc.– son, a poco que uno se libere de ciertos prejuicios, de gran importancia. Lo son, sin duda, desde el ángulo de la reflexión y la crítica, y lo podrían ser también desde la práctica y para la práctica misma de la música. En los próximos apartados, a la par que intentaremos un esbozo expositivo de otros puntos que

---

46 Incluso hoy en día no está tan claro que la pretendida renovación de los contenidos musicales dentro, por ejemplo, de la enseñanza haya alcanzado de verdad a desembarazarse de lo que parece, en algunos casos, querer criticar. Las opiniones que hablan de que la música es sonido organizado, o tiempo organizado sonoramente o de cualquier otra cosa de mismo o parecido signo, no son sólo definiciones inocuas lanzadas acerca de una actividad difícil de delimitar, sino reflejo y condicionante a la vez de una realidad socio-cultural que sanciona tales opiniones y al mismo tiempo las demanda. Tal vez la única respuesta sea la perseverancia en una crítica radical desde la misma práctica de la música entendida en todas sus manifestaciones.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

consideramos esencialmente estructurales en el pensamiento de Ansermet (derivados o complementarios de lo hasta aquí dicho) saldrá a relucir, aunque sea tangencialmente, la incidencia de sus ideas y propuestas en algunas de las áreas antes mencionadas.

Así, la consciencia musical no es consciencia de los sonidos, sino consciencia “ante” los sonidos como consciencia de sí. Presta a las notas que sirven de vehículo a la música, un sentido o un contenido musical, pues no sólo ve en los sonidos las notas, como hace la consciencia auditiva sino que, siempre como consciencia *irrefleja de sí*, lee en las notas el sentido de la música. La consciencia musical, como consciencia psíquica irrefleja de sí se presenta ante sí misma, por decirlo de esta manera, como fenómeno de consciencia convirtiéndose en reflexión pura de su actividad auditiva. La imagen, entendida en su sentido afectivo, se constituye de este modo en el móvil, para la consciencia fenoménica, del surgimiento de la música. “La musique –dice Ansermet– est un phénomène intérieur et purement psychique qui trouve dans les sons de fréquence déterminée et du fait qu’ils sont perçus comme des positions tonales spatiales, le moyen de se signifier, et l’auditeur ne saisira ce qu’y a signifié l’auteur que si se reproduit en lui, à son écoute, l’acte *imageant* qui chez l’auteur a engendré le chemin mélodique”.<sup>47</sup>

Es importante reseñar que para Ansermet el fin de su búsqueda sobre el sentido de la música no acaba en el “descubrimiento” de la consciencia musical. En primer lugar, porque la consciencia musical y la consciencia auditiva son, a fin de cuentas, dos dimensiones relativas de un mismo proceso; dimensiones que se imbrican entre ellas determinando y dando lugar a una misma trayectoria. Y en segundo lugar, y esto es más importante aún, porque si la consciencia estrictamente musical, como resultado último de aquella imbricación, negara su misma trascendencia y se volviera sobre sí misma como paradigma de la perfección, estaría atendiendo el “cómo” en perjuicio del “qué” de la obra. El “cómo” de la obra transformaría la consciencia musical para convertirla en

---

47 Ansermet.FM, 404.

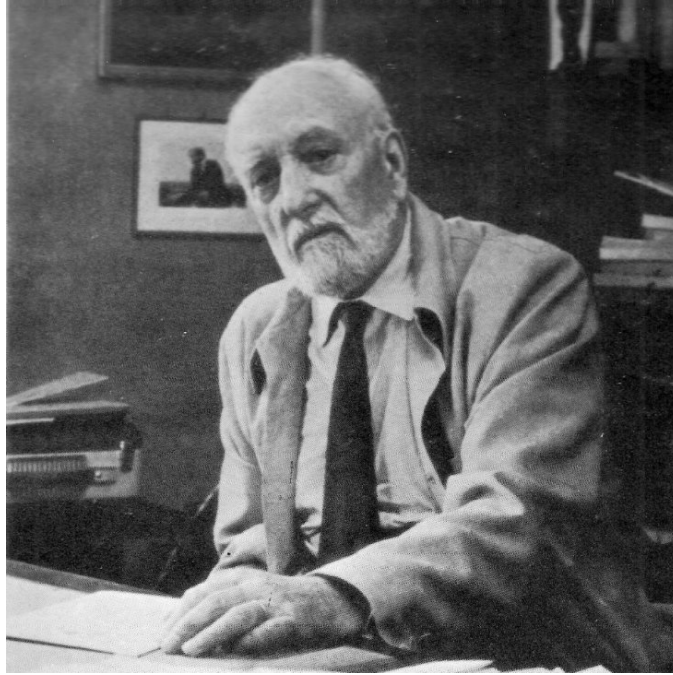
### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN

simple consciencia estética; es decir, adoptaría un carácter de necesidad subjetiva indisolublemente ligado a la idea de estilo, que no vendría a ser otra cosa que una manifestación de una determinada modalidad del ser del hombre. Por su parte, el “qué” llevaría a la consciencia musical, mediante su propia transcendencia, a la libre determinación de *sí por sí* y, por tanto, a la *consciencia ética*. Como ocurre entre la consciencia musical y la auditiva, las manifestaciones de lo estético y de lo ético se entrecruzan en la vivencia completa de la música, si bien cada una de ellas tiene su sentido y su modo de expresión. “Nous pouvons donc dire que l’acte imageant musical est *un acte d’expression de l’homme en tant qu’être éthique*, et que la musique est *une expression esthétique de l’éthique humaine (sous ses diverses modalités et dans son conditionnement universal)*. Elle n’est donc pas à proprement parler une expression de *sentiment*, mais une *expression de l’homme en tant qu’être affectif*, en sorte que cette expression s’opère *à travers des significations de sentiment*”.<sup>48</sup>

---

48 Ibidem, 415.

### III. LA CONSCIENCIA Y LAS ESTRUCTURAS DE LA REFLEXIÓN



## IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

### 4.1. LOS SONIDOS DE LA MÚSICA

No es nada infrecuente encontrarse con la opinión de que la música está hecha de sonidos, de que su materia prima es el sonido. Tanto en la mayoría de definiciones académicas sobre el qué de la música –sean cuales fueren el origen y la índole pedagógica o cultural de esas definiciones– como en el criterio de instrumentistas y compositores, en el parecer de los medios de difusión cultural o, incluso, en el juicio de intelectuales y estudiosos, es decir, sea cual sea el ámbito en el que nos encontremos, el sonido aparece cumpliendo el papel preponderante de elemento originario en la elaboración o acabado de la música, bien se trate de una gran sinfonía bien de una sencilla canción. Es tal la atracción que los sonidos ejercen sobre el hombre y tan enorme es su misterio que en ocasiones la más elemental construcción sonora podría llegar a colmar cualquier expectativa formal inmediata.

Pero el problema surge cuando intuimos que ninguno de los aspectos sonoros –y, sobre todo, la relación entre todos ellos– por los que aquella construcción se nos muestra como una unidad formal de sentido, no se nos da como tal en la naturaleza, ni es producto natural de los sonidos hallados en el mundo, ni de su combinación espontánea. Aunque en una primera impresión así pudiera parecer, los sonidos de los que está hecha la música son “des sons *artificiellement* produits, mais produits de telle manière qu’ils ont tous les caractères d’essence des sons *naturels*. C’est à cette qualité qu’est due l’immense gamme de significations qu’a mise en œuvre l’art musical”.<sup>1</sup>

---

1 Ansermet.FM, 300.



#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

Cuando Ansermet inició sus indagaciones fenomenológicas sobre la música, hubo de volverse hacia el hecho de que en su percepción y, por tanto, en la comprensión formal de su realización como obra acabada, la música no se nos manifiesta o no se nos aparece más que a través del sonido. Fueran cuales fuesen las intuiciones, y aún las certezas, sobre el estado ontológico y sobre las distintas aproximaciones a la experiencia de lo musical que por entonces Ansermet pudiera tener, se imponía inexcusablemente una reflexión en paralelo acerca de la naturaleza del sonido musical, es decir, acerca de las significaciones que el sonido contiene en cuanto es considerado, y desde el momento mismo en que es considerado, un sonido de la música. Estas reflexiones acompañan, explícitamente o no, su reflexión fundamental sobre la música y salpican, de manera más o menos sistemática, la mayor parte de sus escritos.

Es así que, en su recorrido a través de la consciencia como consciencia constitutiva del mundo “externo” de los sonidos y como consciencia que se rastrea a sí misma en tanto que consciencia del mundo “interno” de la música –en su intrínseca reciprocidad–, Ansermet se detiene en un hecho que, por encima de su apariencia trivial, tiene una gran significación, como observación o intuición primera, en la búsqueda de la restitución del fenómeno originario de lo musical. El sonido no es la música, sino el vehículo, origen de placer estético, en el que ésta toma, por decirlo así, su existencia sensible y corpórea en el tiempo del mundo. “La musique –dice Ansermet– *n'est pas faite avec des sons. Elle est faite de mélodies et d'harmonies ordonnées par le rythme dans un certain tempo et que les musiciens mettent en lumière par les sons...*”<sup>2</sup>

##### 4.1.1. Los sonidos de la acústica

La acústica, como parte de la mecánica, tiene por objeto el estudio de la formación del sonido, es decir, del movimiento vibratorio que lo produce y de las condiciones físicas que hacen posible su transmisión. Las tres propiedades del sonido, mencionadas en apartados anteriores –altura, intensidad y timbre–, pueden ser explicadas someramente de la siguiente manera. Lo que conocemos como altura del sonido no es sino el “resultado” de la relación inver-

---

<sup>2</sup> *La musique et son exécution*, en Ansermet.EM, 71.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

samente proporcional entre la longitud de onda<sup>3</sup> y el número de vibraciones por segundo. Un sonido grave –el *do* de la cuarta cuerda del violoncello, por ejemplo– tiene una longitud de onda larga y un número bajo de vibraciones por segundo; lo contrario de lo que ocurre con un sonido agudo, en el que la frecuencia es elevada y la longitud de onda, corta. Por su parte, un sonido fuerte o un sonido débil, lo que correspondería a un *forte* o a un *piano* en la terminología musical –es decir, la intensidad– depende de la amplitud de onda.<sup>4</sup> Si un sonido es de intensidad fuerte la onda será de gran amplitud y si es piano, de poca amplitud. El timbre, en fin, tiene que ver con la forma de la senoide<sup>5</sup> y con el modo en que esta pueda verse alterada según sean las características de los objetos emisores del sonido (en nuestro caso, los instrumentos musicales) y la manera de emisión (el cómo se actúa sobre los instrumentos para emitir el sonido). Características de los instrumentos y manera de emisión del sonido producirán cantidades y calidades distintas de armónicos o parciales y es de estos epifenómenos del sonido de lo que dependerá el timbre.

- 
- 3 Si comunicamos a una cuerda, agitándola por un extremo, un movimiento continuo y uniforme creamos un grupo de pulsos. Las depresiones –los puntos más bajos del movimiento ondulatorio– se llaman *valles* y las cimas –los puntos más altos– reciben el nombre de *crestas*. La distancia entre dos crestas o valles consecutivos es lo que se denomina longitud de onda. Cuanto más baja es la frecuencia de un sonido, más larga es su longitud de onda. Y a la inversa, una longitud de onda será más corta cuanto más alta sea la frecuencia de un sonido. Véase al respecto, John Backus, *The acoustical Foundations of Music*, Norton, New York, 1977, pág. 32 y ss. Véase también, Gonzalo Fdez. de la Gándara y Miguel Lorente, *Acústica musical*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid 1998, pág. 39 y ss.
  - 4 Si la longitud de onda es la distancia entre dos crestas o dos valles del movimiento ondulatorio, la amplitud designa la altura de la onda, es decir, la distancia máxima o de mayor separación que alcanza un punto de la onda respecto a su posición de equilibrio. La amplitud de la onda está relacionada con la intensidad sonora. Para la física, la intensidad es una propiedad del sonido que se identifica con la energía que transmite la onda. A mayor amplitud de onda, mayor intensidad y, en correspondencia, a menor amplitud menor intensidad. Mientras que la longitud de onda y la frecuencia dependen del foco emisor y, por tanto, permanecen invariables, la amplitud de onda –la intensidad sonora– se debilita a medida que se aleja de su punto de origen. Es esto lo que se conoce como *atenuación* de la onda sonora. Véase al respecto, José M. Merino de la Fuente, *Las vibraciones de la música*, ECU, Alicante 2006, pág. 71 y ss.
  - 5 Sinusoide u onda sinusoidal es la forma que adopta cualquier onda simple como componente de un sonido fundamental. Viene a ser como el embrión de un posible timbre. El sonido sinusoidal es el prototipo elemental de una forma de onda sonora.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

Hasta aquí, nada que objetar. El problema aparece cuando la ciencia acústica erigida en ciencia de la música (en ciencia que estudia los sonidos de la música) transmite el resultado de sus investigaciones y sus propios métodos a la música como vivencia del hombre, y acuña la certeza de que es la propia física acústica del sonido, es decir, la teoría acústica, la que viene a determinar el funcionamiento de los procesos musicales. Esto equivale a decir que la música –y puesto que la acústica sólo puede ser ciencia de algo material, de algo que pueda ser medido, cuantificado y justificado únicamente por la razón, incluso en los rincones que se resisten a ser resueltos por la racionalidad– se ha convertido en un objeto preferentemente científico del cual el sonido no puede ser otra cosa que la materia, aquello de lo que la música, tomada como campo de experimentación y estudio, está hecha. De este modo, la afirmación que hace de la música una combinación de sonidos<sup>6</sup> más o menos cuidadosa, ingeniosa e inteligentemente dispuesta y de cuya disposición depende una cierta expresión o representación de sentimientos, ideas y situaciones, hace recaer en el mismo hecho sonoro la realidad y la posibilidad –o mejor, potencialidad– de aquella combinación. De aquí a las consideraciones estéticas sobre la música basadas en la acústica, media un paso. Es más, son precisamente las intenciones estéticas y filosóficas de teóricos y científicos –a las que no son ajenos en absoluto los planteamientos del formalismo musical y la filosofía positivista– las que, a mediados del XIX y ante la pregunta genérica por el origen de la música, formulan y crean una corriente de pensamiento que se caracteriza ya sea por la explicación puramente acústica de los elementos y procesos musicales, ya por su investigación psicofisiológica. Así, refiriéndose entre otros a Helmholtz<sup>7</sup>,

---

6 Conocida es la frase que inaugura la entrada *Música* en el *Diccionario de la Música* de Rousseau, derivado de su contribución a *La Enciclopedia* de Diderot y d'Alambert: “Arte de combinar los sonidos de una manera agradable”. “Este arte –continúa Rousseau– se transforma en una ciencia, e incluso muy profunda, cuando se pretende encontrar los principios de estas combinaciones y las razones de las afecciones que nos causan”. Jean-Jacques Rousseau. *Escritos sobre música*, Publicacions de la Universitat de València 2001, pág. 309.

7 Las teorías sobre la música del médico y físico alemán Hermann L.F. von Helmholtz (1821-1894) se hallan reunidas en su libro *Tratado de la sensación de los sonidos como fundamento fisiológico de la teoría de la música* (*Die Lehre von den Tonempfindungen als Physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*). Representante máximo en la esfera

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

dice Ansermet: “Tout ce qui a été dit, par les théoriciens, du système tempéré, de Fabre d’Olivet<sup>8</sup> à Helmholtz («musique imparfaite... faussant systématiquement l’oreille dès l’enfance») jusqu’au plus récent en date, M. Alain Daniélou<sup>9</sup> («le tempérament égal est, musicalement, une absurdité») est donc faux. L’erreur de tous les théoriciens est d’aborder le phénomène musical avec un préjugé déterministe dû à l’application aux phénomènes de conscience du principe de *causalité*. Ils croient tous, ainsi que la plupart des gens, que l’ouïe musicale est déterminée par les sons”.<sup>10</sup>

En general, las teorías estéticas que surgen, sin apenas mediación, de la ciencia de los sonidos, parecen ignorar u obviar que no es sino desde el mismo acto musical, como fenómeno de consciencia, que puede crearse y manifestarse la experiencia humana de la música, comprendida en ella la manipulación de los procesos sonoros. Dicho de otro modo, la acústica informa acerca del com-

---

de los estudios psicofisiológicos y acústicos en el siglo XX, Helmholtz retomó, desde un punto de vista rigurosamente científico, el interés por el problema de la naturaleza y fundamentación de la armonía, ya iniciado en Zarlino y continuado a lo largo del XVII hasta Rameau. En el núcleo de este interés se sitúan los intentos por demostrar la correspondencia natural entre la música y el oído humano así como la explicación de la armonía, y con ella el lugar de procedencia de los modos mayor y menor, a partir de los armónicos naturales. Desde el punto de vista estético, Helmholtz ocupa un espacio a medio camino entre las teorías formalistas de Hanslick y la consideración romántica de la música como lenguaje de los sentimientos. Según Helmholtz, la música, gracias a su asemantividad, conserva, como ninguna otra de las artes, no sólo la capacidad de expresar sentimientos, sino también la de suscitarlos en el oyente.

8 Antoine Fabre d’Olivet (1767-1825), escritor, poeta y compositor francés, sus trabajos más importantes tienen que ver con la hermenéutica filosófica y de la Biblia y con el estudio del lenguaje hebreo. Su interés por Pitágoras, fomentó un resurgimiento neo-pitagórico que tuvo cierta influencia sobre autores esotéricos posteriores.

9 El musicólogo e historiador francés, gran estudioso de la música y de las costumbres de la India, dedicó parte de su trabajo de investigación a demostrar, con trabajos de campo y experimentales, la inadecuación del temperamento igual para enlazar las relaciones sonoras con el sentimiento emotivo. El temperamento, en opinión de Daniélou, lleva a la abstracción y convierte a las estructuras sonoras en un juego intelectual alejado de la capacidad de emocionar o de provocar reacciones psicológicas. Así, en *Sémantique musicale*, escribe: “La conviction de certains théoriciens que l’on peut tout ramener à des échelles «tempérées» qui comme le terme l’indique et comme les envisageaient leurs créateurs, sont des échelles déformées pour la commodité des fabricants d’instruments, ne peut pas résister à des observations réalistes et impartiales. Le dodécaphone tempéré est une fiction. Il n’existe pas dans la réalité psychologique-musicale”. Alain Daniélou, *Sémantique musicale. Essai de psychophysologie auditive*, Hermann, Paris 1967, pág. 73.

10 Ansermet.FM, 397.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

portamiento del sonido como dato puramente físico, pero nunca puede darnos razón, explicar, ni justificar por sí misma los procesos propiamente musicales ni la forma en que ese sonido nos afecta en la experiencia de la música al adquirir para nosotros un sentido como sonido con significado musical intuido por una consciencia que lo constituye como tal. Tendrá que haber otro lugar desde donde estos procesos puedan ser entendidos.

Como dice Jean Claude Piguet al hablar de la *irracionalidad* de la disonancia “...en acoustique aussi (mais c’est un tout autre problème que le problème musical de la dissonance) le calcul s’est efforcé de «rationaliser» le monde des sons, en proposant divers divisions de l’octave, c’est-à-dire en offrant aux musiciens des «gammes» distinctes, la gamme pythagoricienne, celle de Zarlino, celle en fin du tempérament. Mais comme le dit très justement Ansermet, les musiciens n’ont jamais très bien su que faire de ce divers modèles de la gamme, parce que, pour eux, la musique précède les sons qui la manifestent”.<sup>11</sup>

Pues bien, lo que la ciencia físico-acústica, como acabamos de resumir, define como sonido musical: un movimiento vibratorio periódico cualquiera,<sup>12</sup> “n’est pas, à proprement parler, le son, en tant que manifestation *sensible* d’un phénomène matériel, mais le phénomène matériel qui en est la source et qui s’annonce à nous, à distance, par le son *en même temps que par une onde atmosphérique* qui communique à notre oreille les caractéristique du phénomène matériel”.<sup>13</sup>

Está claro que Ansermet, en su estudio del fenómeno sonoro –e interesado desde su condición de matemático por otras ciencias, entre ellas la física– no sólo tuvo en cuenta las teorías de Bouasse, de Fourier<sup>14</sup> o de Helmholtz, sino que, como no podía ser de otra manera, partió de ellas, para discutir las o, simplemente, para darles otra dimensión y perspectiva. En su acercamiento feno-

---

11 J.-Claude Piguet, *La pensée d’Ernest Ansermet*, Editions Payot, Lausanne 1983, pág. 65.

12 Aquí en concreto Ansermet está citando a Henri Bouasse (1866-1939), científico francés autor de unas *Bases physiques de la musique*, libro aparecido en 1906.

13 Ansermet.FM, 297.

14 Jean-Baptiste Joseph Fourier (1768-1830), matemático y físico francés autor del célebre teorema que lleva su nombre (*Sucesiones* o *Serie de Fourier*) y que aplicado a la música plantea que en el sonido (como onda periódica compleja que es) la amplitud de los armónicos se añaden o se restan de la curva principal.

menológico a la música y aplicando, en uso del método de Husserl, la *epoché*, Ansermet pone en suspensión, o entre paréntesis, el fenómeno objetivo o, mejor, la creencia en la objetividad existente del fenómeno sonoro. Por ello lo que como fenomenólogo busca es “reconnaître, dans les qualifications que portent à ses yeux les choses, ce qui leur vient de lui-même en tant qu’homme, et dans la conscience qu’il en a, ce qui lui vient des choses”.<sup>15</sup>

#### 4.1.2. Las notas de los sonidos

Si la música para Ansermet está hecha de algo más que de sonidos es porque su calificación como tal, como música, le viene de su obediencia a unas determinadas leyes de relación. Para Ansermet la música no se hace con los sonidos sino con las notas. Si la música es un lenguaje, como afirma Ansermet, ese lenguaje no será en cualquier caso el de los sonidos sino el de las significaciones que la consciencia musical les otorga. Y son esas significaciones de la consciencia las que, articuladas como significaciones musicales, se construyen con los elementos sonoros de la música, es decir, con las notas. Son estos elementos sonoros “construidos” con notas y provistos, por tanto, de significación musical los que, como veremos más adelante, conformarán lo que para Ansermet es la primera unidad de sentido musical: el *motivo*. Esta unidad primigenia o célula inicial no surge como idea musical inequívoca por el simple añadido o acumulación de sonidos ni, en sentido estricto, de notas, sino de un único impulso, de una “gestalt” que es por la que aquellos sonidos que ahora ya llamamos notas han podido ser configurados como entidades de sentido. Como primer término de esta dialéctica, podríamos afirmar que es gracias a la aparición del motivo que los sonidos dejan de ser percibidos exclusivamente como tales para pasar a constituirse en imágenes sonoras musicalmente relacionadas entre sí y relacionadas para la consciencia.

Pero para que el motivo y toda la dialéctica engendrada por y a través de su aparición pueda tener lugar –asuntos sobre los que volveremos en el apartado 5.1.–, la leyes de relación más arriba mencionadas no podrán ser sino leyes to-

---

15 Ansermet.FM, 297.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

nales. Bajo estas premisas, el hecho de que la música en el pensamiento de Ansermet no pueda ser otra cosa que lenguaje, equivale a decir que si la música no es tonal, o más exactamente, si no es música basada en relaciones tonales, no podrá ser considerada como tal. Pero advertamos que, para Ansermet, la calificación “música tonal” no concierne única y necesariamente a la música, de diferentes estilos, compuesta entre 1600 y 1900 –desde la modernidad a finales del romanticismo– cuando los principios de la armonía vieron incipientemente la luz, se extendieron y alcanzaron su significativa impronta desde finales del XVIII en adelante. En opinión de Ansermet, la cualidad adherida al contenido de lo tonal hace referencia al lenguaje que, en todos los tiempos de la humanidad, ha basado su sentido en la direccionalidad dentro de la *octava*, siempre en la complementariedad de la *quinta* y la *cuarta*, asunto del que iremos hablando a lo largo del trabajo. Dicho de otro modo, es el lenguaje de la música el que es tonal, y la obra en concreto, incluso aquella que fuera politonal, no hace más que reflejarlo.

Es esta, sin duda, una de las afirmaciones más contestadas y polémicas de Ansermet, como deja traslucir esta respuesta a una pregunta de Piguet sobre lo que constituye la esencia de la música: “Sentiment en acte et du sentiment signifié par son image sensible comme notre langage est de la pensée signifié par des locutions verbales, des mots et des phrases, en sorte que l’image mélodique telle qu’elle se déploie dans le temps est un langage, mais un langage sans concept et purement affectif. On s’en doutait. Mais pour s’en convaincre et pour couper court à toute discussion à ce sujet, il fallait montrer par l’examen de la conscience qui l’a baptisée musique, qu’il s’agissait d’une conscience affective, reprenant à son compte le perçu auditif pour lui donner un sens. Elle est si manifestement du sentiment vécu qu’on est tenté de s’y complaire et de n’y voir que l’occasion de se vautrer dans la délectation de nos états de sentiment”.<sup>16</sup>

Así pues, la música es un lenguaje no conceptual y sustancialmente afectivo, y en tanto que lenguaje, será “lenguaje de la música” y no “lenguaje de los sonidos”. La música no estará hecha de sonidos sino de notas; es decir, sonidos provistos de connotaciones semánticas de algún tipo a los que una determinada

---

16 Ansermet-Piguet. EntM, 144.

idea de las relaciones musicales les ha conferido, por su situación dentro de un mundo imaginario musical –cerrado y abierto a la vez–, precisamente aquella capacidad de ser significado.

#### 4.1.3. El sonido reducido. La aproximación fenomenológica

Pero la diferenciación conceptual y, por ende, epistemológica entre sonidos y notas, tal y como Ansermet la entiende, necesita de más de una aclaración y urge el planteamiento de una cuestión primordial. En definitiva. ¿De qué está hecho el elemento constitutivo primero de la música, de toda música? ¿Cuál es su naturaleza? Y en lo que ahora nos atañe ¿es el sonido ese elemento constitutivo primero?

El hecho de que las respuestas a estas preguntas las encuentre Ansermet, como sabemos, en la adopción del método fenomenológico, supone, dado el espíritu genérico de la fenomenología, que nuestro autor se sitúa de entrada en el umbral de la crítica hacia gran parte de las actitudes y teorías filosóficas y estéticas que sostienen directa o indirectamente, que el origen de la música descansa en lo sonoro físico y en sus combinaciones. La apropiación y utilización de las ideas y método de la fenomenología conllevan, por sí mismas, la puesta en cuestión de los postulados de signo cientificista que, en el caso que nos ocupa, no son sino el lugar en el que se enmarcan las estéticas de la música inspiradas en la materialidad del mundo del sonido y en el materialismo físico-acústico. La crítica ya de por sí radical de Ansermet –en verdad no del todo explicitada y ordenada en sus escritos–, halla así posterior fundamento en la fenomenología de Husserl y encara las propuestas que, sobre la música, formulan tanto el idealismo como el positivismo filosófico.

En la aproximación al fenómeno sonoro el fenomenólogo se encuentra, nos dice Ansermet, en la necesidad “*de se libérer du point de vue scientifique*”.<sup>17</sup> El hombre de ciencia, continúa Ansermet, se propone un conocimiento objetivo de las cosas, conocimiento que, si bien no deja de ser útil, es insuficiente. El científico pretende un ideal de conocimiento absoluto que el fenomenólogo ha abandonado, ya que para éste el único modo de comprender es atrapar, cap-

---

17 Ansermet.FM, 296.



#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

tar la relación “entre un déterminant et un déterminé, le phénomène de l’un s’éclairant par le phénomène de l’autre et le phénomène de l’autre par le phénomène de l’un”.<sup>18</sup>

Así, la seguridad del conocimiento como único absoluto posible, sólo puede ser alcanzada a través de la comprensión, no de los hechos del mundo, sino de una relación que es propia de la consciencia que les da sentido ya que, como “consciencia de”, la consciencia supone la “rapport à quelque chose dont elle est précisément «conscience»” de tal modo que si “le phénomène enfin est, par définition, «ce qui apparaît», son «apparition» implique un être auquel elle «apparaît» et qui la qualifie comme telle”.<sup>19</sup>

Para la fenomenología, como ya hemos visto, los fenómenos de la consciencia no son ni cosas materiales ni cosas espirituales. En función del principio husserliano de la intencionalidad, recordémoslo, cualquier dato de consciencia, cualquier fenómeno por tanto (pues el fenómeno se constituye en la consciencia y es justamente esa “realidad” la que nos empuja a no afirmar ni negar nada de la realidad del mundo), no será una cosa sino la unión de la consciencia a una cosa, sea esta de índole material o espiritual. Por ello, para Ansermet, la creencia en la existencia objetiva, o natural, de todo aquello cuanto compone el mundo de la música, bien sea el mundo de las ideas, sensaciones y sentimientos musicales, el mundo hasta cierto punto arquetípico, dado por supuesto, de la espiritualidad de lo musical, o bien el mundo referido a la realidad de los sonidos, a la materialidad física del sonido, será objeto de la *epoché* o suspensión fenomenológica, el proceso mediante el cual la fenomenología de Husserl, como paso previo a la reducción propiamente dicha, enseña a suspender el juicio ante la realidad externa –incluido lo “externo” de nuestra reflexión–, a no negar ni afirmar nada acerca de lo que se anuncia o aparece a la consciencia. Como iremos viendo, las consecuencias que sobre la teoría (y sobre la opinión musical, culta o no) y la práctica de la música –y de cada uno de los distintos aspectos de lo musical (fundamentalmente la creación, interpretación, la escucha y la estética)– tiene, no ya el resultado de los estudios de Ansermet

---

18 Ansermet.FM, 297.

19 *Ibidem*, 297.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

desde la fenomenología, sino la reflexión fenomenológica misma, serán altamente significativas y reveladoras.

Según esto, en la música no cabe hablar solamente de sonidos o solamente de notas; es decir, no puede haber sólo objetos materiales no palpables pero captados en su materialidad por el sentido del oído y producido por un cuerpo emisor más o menos definido –es decir, los objetos propios de la acústica–, ni sólo datos inmatrimales, productos exclusivamente ideales, potenciales objetos de la reflexión filosófica. Un sonido una vez abstracción (o suspensión) hecha de la fuente sonora, y suspendido también su contenido referencial, su contenido en tanto que índice, ese sonido tal y como se presenta a la consciencia, en su propiedad sónica, es un sonido con significado, y en la música esa significación del sonido percibido no puede ser sino sonido con significación musical, asunto éste decisivo en la epistemología del pensamiento de Ansermet y sobre el que volveremos más adelante. A su vez, la inmaterialidad de la música, aquella que la convierte en el arte intangible y evocador por excelencia, no puede ocurrir sin alguna manera de darse el sonido como objeto sonoro percibido físicamente por el oído. Lo que interesa a Ansermet son los sonidos a los que podemos reservar el nombre de sonidos musicales, y son sólo estos sonidos los que pueden ser comprendidos, en sentido estricto, como sonidos propiamente musicales. La aparente tautología que resulta –y que, en cualquier caso, no es una tautología simplemente vacía– es propia de los mecanismos de la intencionalidad fenomenológica en los que juega un papel fundamental el establecimiento del conocer del conocimiento, la fundación de un a priori que, en cierto sentido, no depende de los datos empíricos y, sin embargo, manifiesta necesidad y certeza apodíctica. Este entramado que se mueve, tanto a pequeña como a gran escala, en la constitución de la forma como trascendencia, cobra especial relevancia, como veremos, en un lugar destacado del pensamiento de Ansermet.

Pero sigamos. Aquello que para el físico es primordial en el análisis del sonido (el descubrimiento de que el sonido que oímos es, a la luz de la experiencia de la física, un sonido compuesto) no interesa al oído, a la consciencia auditiva. Percibimos en la audición de un sonido su síntesis, su total indiviso, independientemente de que ese sonido percibido pueda ser el resultado de una

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

acumulación de armónicos a partir de un sonido fundamental. Lo que se nos muestra no es el sonido en su descomposición física, sino en su unidad distinguible y perceptible como tal unidad. Pero lo que percibimos en la música –o, más exactamente, aquello de lo que la música se vale para ser percibida– no es el sonido aislado sino la relación entre, al menos, dos sonidos. No es que la escueta relación de dos sonidos pueda por sí misma –ausente de esa relación, además, la cadencia rítmica– constituir música, sino que, para que podamos comenzar a hablar acerca de la música –en el sentido de iniciar el discurso del conocer o del comentar acerca de algo– es decir, para que podamos “pensar” la música, aquellos dos sonidos han debido formar parte de una realidad ya existida de la que son resultado trascendido; y hablamos de sonidos de altura determinada. La *quinta* o la *cuarta* que intuimos como “distancias” asibles, próximas, y que configuran la *octava*, no son sólo percibidas como adiciones de la una y la otra en la configuración de la *octava* (y en ningún caso como términos de una multiplicación –que sería la explicación matemática del fenómeno físico–), sino que lo son también en su cualidad de *quinta* o de *cuarta*, más allá de la acción que las menta y las (pre)supone. No percibimos la sucesión física, sonora, de los sonidos de una *quinta*, sino su imagen; la imagen de la tensión que establecen los dos sonidos que la conforman y por la que nuestra consciencia es capaz de poner allí y de “ver” en ella la “realidad” del sentido de esa relación de tensión, de la tensión que engendra aquella relación indisoluble entre los dos sonidos de la *quinta*.

En efecto, en la experiencia de la música es la consciencia la que establece las relaciones de significación de los sonidos y es en ella donde radica la razón de ser de estas significaciones. “Ainsi, –afirma Ansermet– la conscience auditive qui reflète les perceptions de l’oreille fait du son de fréquence déterminée un *point* dans l’espace, mais dans un espace purement subjectif, c’est-à-dire imaginaire, dont nous croyons lire les données dans l’espace réel où se produit le son. Nous désignons ces *points*, ces *positions spatiales* du son par de *notes*, et la musique n’est pas faite avec des sons mais avec des *notes*, ce qu’on oublie souvent...”<sup>20</sup> Unos párrafos más adelante Ansermet insiste en que la música, y

---

<sup>20</sup> *Les problèmes de la musique* en, Ansermet.EM, 90.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

más en concreto la melodía –el lugar en el que la consciencia existe el sonido y lo recorre en cada una de las posiciones tonales convirtiéndose en un camino de existencia–<sup>21</sup> no está hecha en sentido estricto con sonidos, pero tampoco con posiciones tonales. La melodía se construye con intervalos, lo que en última instancia quiere decir que los sonidos propios de la música, las posiciones tonales, las notas, lo son sólo en cuanto pertenecen a los extremos de esa relación de tensión a la que aludíamos unas pocas líneas más arriba. Los intervalos serían pues el resultado de una relación por la que se determinan y, por tanto, significan, los términos de la misma; términos susceptibles de ser abstraídos o aislados. El intervalo determina la posición tonal “...en sorte que les éléments constituants de la musique sont de données de conscience et pas du tout des données phénoménales au sens du phénomène sonore physique”.<sup>22</sup>

Previamente, y como punto de partida metodológico, Ansermet inicia su argumentación y análisis del fenómeno sonoro situándose en los mismos términos de la conclusión comúnmente aceptada por las estéticas y ciencias de la música (singularmente aquellas construidas sobre los principios de la acústica, a partir aproximadamente de la segunda mitad del siglo XIX). Tomadas en su conjunto, estas teorías definen el sonido –al que consideran “materia prima” de la música– sobre la base de tres principales características: la frecuencia de la onda fundamental (que como fundamental se ha convertido en el primer término de la serie de las sinusoides gracias a que ni los restantes armónicos, ni la intensidad impiden la percepción diáfana de su característica sonora como altura), el número y selección de los parciales, y la amplitud de onda. Estas mismas conclusiones físico-acústicas, derivadas de lo que en principio no deja de ser sino una mera observación empírica, servirán de base a la reflexión de Ansermet sobre la naturaleza musical del sonido, si bien le llevarán, sin embargo, a juicios estético-musicales de muy otro distinto signo que los defendidos por las estéticas de la música alimentadas y justificadas en aquellas conclusiones.

---

21 Sobre este fundamental concepto –y su correlato complementario, la noción de encaminamiento o encaminarse– que Ansermet utiliza en su intento por establecer una fenomenología de la música (así como sobre otros extremos teóricos intrínsecamente relacionados), volveremos en los próximos apartados dedicados a la “Imagen” y a la “conciencia imaginante” (*imageante*).

22 *Les problèmes de la musique* en, Ansermet.EM, 92.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

Un sonido que se presenta destacándose sobre todo por estas tres propiedades (altura, timbre e intensidad), y que se define por ellas, “peut se produire –dice Ansermet– occasionnellement dans la nature”, pero si lo que se (nos) muestra es una sucesión de sonidos de similares características en una relación sistemática de unos con otros, no puede hablarse ya de aparición sonora fortuita o natural, sino “d’une émission *intentionnelle*, par la voix ou un instrument approprié, de sons produits en vue de la musique”.<sup>23</sup>

Aun cuando la percepción del sonido no ocupa el centro de su investigación fenomenológica sobre la música –basada en la idea fundamental de que no es la percepción del sonido la que “hace” la música sino el fenómeno de consciencia que la “actúa”, que la significa– el planteamiento aquí de este aspecto es crucial precisamente porque su pertinencia está avalada en el análisis fenomenológico.

Y es así que, en el análisis, Ansermet distingue entre el sonido como dato sensorial de la percepción, es decir, el sonido como tal, dado aisladamente a la consciencia como percepción sonora y el sonido como elemento que, “previamente” musicalizado por la consciencia, se incorpora y vuelve a situarse –o encuentra su posición con respecto a otros sonidos– en el fenómeno musical. Por lo tanto, cuando desde la práctica de la música –y desde el pensamiento que brota de ella y a ella regresa– Ansermet habla de sonido, se está refiriendo, directa o indirectamente, al sonido musical; el hecho físico-perceptivo del sonido le interesa sólo en cuanto sonido potencialmente musical. Desde los prolegómenos de su estudio, el interés de Ansermet radica en no otra cosa que en aquel mundo de los sonidos que “surge” condicionado por el acto constitutivo de la consciencia musical; sonidos que no vienen a ser sino reflejos, en cuanto estructuras musicales, de esa misma consciencia.

##### **4.1.4. Las propiedades del sonido y su significación fenomenológica**

Una exposición a modo de resumen de los análisis que Ansermet lleva a cabo sobre las tres características principales del sonido –altura, intensidad y timbre– nos servirá tanto para explicar sobre el terreno el uso del método fe-

---

23 Ansermet.FM, 299.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

nomenológico, como para resaltar la importancia que la explicación de dichas características, y el propio método, tiene en la construcción de la “teoría” que subyace a la mayoría de los escritos de nuestro autor. Por esta teoría –en todo cuanto en ella hay de implicaciones o derivaciones críticas–, Ansermet construirá una opinión fuerte y férreamente dibujada con respecto a las dos principales corrientes de la música del siglo XX: Stravinsky –en función tanto del tratamiento, en su música, de las estructuras rítmicas y formales, como del carácter formalista que imprime a su estilo– y Schönberg, de quien deplorará la “incomprensibilidad” musical de sus obras seriales y la falsedad teórica del método en el que se basan.

Como ya se ha dicho, la propuesta de Ansermet se refiere al estudio no del sonido como dato meramente acústico, sino del sonido como objeto de la percepción, presto a ser convertido en sonido musical por la consciencia que lo constituye como tal. Antes aún de que la música haya hecho su aparición en los sonidos, lo real físico-sonoro atrae en función de su capacidad de ser percibido como dato por la consciencia que percibe, con anterioridad a su transformación en un hecho de consciencia que crea y refleja la realidad imaginaria de la música.

Las cualidades que tradicionalmente se consideran propias del sonido se significarían para la consciencia de una manera muy distinta a lo que la definición de la fórmula física quiere expresar: la “realidad” del fenómeno vibratorio. Por ese motivo, la fórmula física no puede ser el punto de arranque de un estudio fenomenológico ya que, si bien dicha fórmula es “l’expression algébrique d’une certaine représentation qu’il se fait du phénomène vibratoire, source du son, *elle ne rend pas compte de la manière dont celui-ci se donne à percevoir*”.<sup>24</sup>

Altura, intensidad y timbre –propiedades del sonido a las que se añadirá la duración– son atribuciones que la consciencia vuelca hacia la realidad del mundo en su percepción del fenómeno sonoro.

Así, la altura sería el modo en que se transfiguraría en la percepción el número de vibraciones por segundo del sonido fundamental. Somos nosotros los que oímos como graves y agudos los sonidos musicales y somos nosotros quie-

---

24 Ibidem, 300.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

nes los identificamos precisamente gracias a este primer nivel de relación: un sonido es más agudo que otro pero menos agudo que un tercero y un cuarto es más grave que ninguno de los otros tres. El primer término de la reducción se opera en el sentido de que no reconocemos en el sonido su vibración sino su posibilidad de ser percibido y el propio hecho de su percepción –y más tarde su significación musical–, su cualidad sónica, su textura sonora y el conglomerado de todos los matices que se dan de él a la mirada perceptiva, mirada perceptiva y fenómeno percibido que vienen determinados sobremanera por la condición de la altura de ese sonido con respecto a los demás sin los cuales, recordémoslo, la música no tendría inicio. Por la altura el sonido se define, se aísla; toma, en cierto modo, los rasgos de una individuación significativa. Pero la frecuencia –a la que no es reducible la altura– y su manifestación sensible, el sonido, no tiene, en la realidad, altura y no se corresponde con ningún hecho dado como tal en el mundo. La altura es una cualidad subjetiva del sonido que no se ofrece sino a la consciencia del hombre. Más exactamente, desde el punto de vista fenomenológico, la cualidad del sonido que se traduce como altura es *intersubjetiva*<sup>25</sup> es decir, entendible por toda subjetividad humana – alcanzando

---

25 En el sentido que Husserl da a este término: la solución al solipsismo al que pudiera empujar la subjetividad constitutiva del mundo, una subjetividad del yo trascendental que no debe entenderse como aislamiento de la subjetividad del yo que piensa, sino como *intersubjetividad* trascendental. La *mónada* subjetiva del yo deviene *intersubjetividad* por la constitución trascendental de otros yo, en aras de la validez universal objetiva. Imposible de abarcar en una definición simple, Husserl inició la concepción de este importante asunto de la fenomenología paralelamente al descubrimiento de la reducción trascendental. El concepto de *intersubjetividad* encuentra su formulación más sistemática en la quinta de las *Cartesianische Meditationen*, lo que no debe llevar a creer, sin embargo, que sus ideas al respecto adquieran un carácter definitivo en las conferencias de París, a espaldas de los apuntes e intentos de clarificación que, sobre este asunto, se hallan esparcidos en otros rincones de su obra. Ansermet echa mano de este concepto en varios lugares de sus escritos, si bien, que sepamos, no eleva nunca al plano de la definición teórica lo que la noción de intersubjetividad significaba exactamente para él. En su artículo *La condition de l'œuvre d'art*, incluido en *Écrits sur la musique*, lo introduce al hablar de la experiencia estética. Así dice: “L'expérience esthétique n'est possible que si l'œuvre d'art ne met en jeu que des données de conscience généralement humaines, ou, comme disent les phénoménologues, *intersubjectives*, sinon elle n'est pas communicable à tous”. Y unas líneas más abajo: “A l'ouïe d'un morceau de musique cette musique plaît à l'un, déplaît à l'autre: l'opposition de ces deux attitudes subjectives n'aurait aucun sens si elles ne se référaient l'une et l'autre à une même

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

con ello la constatación de una cierta determinación objetiva; de lo dado en el mundo– y le transmite la misma validez de manera tal que los datos de cualquier hecho musical serán los mismos para toda consciencia, si bien no supondrán necesariamente valoraciones iguales, ni soportarán las mismas reacciones. “La hauteur du son –dice Ansermet– est l'exemple frappant d'une détermination *subjective* concernant le monde phénoménal ayant même force de vérité et même universalité qu'une détermination *objective*. Pour le sens commun, pour l'esprit positiviste ou matérialiste et naturellement pour la science, car tel est son objet, l'*objectivité* seule a force de loi. Combien de fois avons-nous entendu dire à des savants et à des philosophes que la hauteur du son était une manière conventionnelle ou analogique de parler, de même que l'on parle de la hauteur d'une température. Ce n'est pas le cas ici puisque la hauteur est inscrite dans la cochlée. Cette hauteur est donc le mode de percevoir un son de fréquence déterminée propre à toute conscience animale ou humaine: elle est, comme le seront pour l'homme toutes les données musicales, une donnée *intersubjective*”.<sup>26</sup>

Por su parte, la intensidad daría cuenta de la significación de lo próximo y lo lejano y es en ella donde se traduciría la amplitud de onda, de la que depende lo que Ansermet llama la «intensidad de presencia» de los sonidos, que son los que forman las estructuras de posición,<sup>27</sup> representadas, por ejemplo, en un intervalo. Lejano o próximo son calificaciones subjetivas de esta intensidad de presencia porque se corresponde con la calidad totalmente subjetiva del acto musical. La consciencia musical, que es también consciencia de espacio, “ve” en las imágenes espacio-temporales, que la *sonoridad objetiva* de los sonidos como tales hace aparecer a la consciencia, los signos y el significado subjetivo de la intensidad. Es decir, la intensidad de presencia, que en el espacio real atribuye una cualidad *objetiva* al sonido en los términos de fuerte o débil, es en la música

---

donnée *intersubjective*. Il doit donc y avoir une certaine signification intersubjective de la musique qui est la même pour tous et que chacun doit pouvoir saisir quel que soit le goût qu'il a pour la musique qui la porte”.

*La condition de l'œuvre d'art*, en Ansermet.EM, 115.

<sup>26</sup> Ansermet.FM, 325.

<sup>27</sup> Para una mayor explicación de lo que son las estructuras de posición, remitimos al apartado 5.3.2.



#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

primordialmente subjetiva. Lo fuerte y lo débil adquieren estado musical cuando “tematizan” algún elemento que requiere ser “objetivado” por la música en forma, por ejemplo, de correlatos de la suavidad o el ímpetu, de la fuerza o de la ligereza. En sentido estricto, sin embargo, no hay en la música sonoridades fuertes o débiles como categorías absolutas derivadas de una aplicación causal del fuerte y débil físicos. El *forte* y el *piano* en el concepto y en la terminología musical, tienen el sentido de una oposición que se significa en lo próximo y lo lejano, siendo evidentemente lo próximo lo que corresponde al *forte* y lo lejano lo que es propio del *piano*. *Forte* y *piano* adquieren también el sentido inverso, por un lado, de lo que se nos vuelve hacia nosotros mismos –la intimidad de la lejanía, del susurro o del *sotto voce*, que reclama escudriñar en nuestra atención– o, por otro, de aquello que se nos manifiesta en toda su presencia próxima y evidente, y de la que hemos de alejarnos para poder contemplarla o para que pueda ser contemplada en la totalidad del espacio que ocupa. Espacio, relación de lejanía o proximidad, y sonoridad de la presencia física manifestada en los sonidos fuertes y en los débiles, son campos que, según Ansermet, se relacionan respectivamente con la consciencia musical como consciencia de espacio y de tiempo, y con la consciencia meramente auditiva. “La sonorité –nos dice– est, en effet, la seule source de lumière de cet espace subjective qu’est l’espace sonore musical, et si la conscience auditive projette sur l’image musicale une lumière, elle la tient de l’oreille, non de l’œil. En tant qu’elle est oreille, pourrait-on dire, cette conscience auditive perçoit les sons comme forts ou faibles, en tant qu’elle est vision et conscience de l’espace sonore, elle les perçoit plus ou moins lumineux, plus ou moins proches ou lointains. C’est cette lumière de la sonorité qui jette la clarté sur les sons aigus et sur les images tonales signifiantes, et laisse dans l’ombre les sons graves et les structures internes de l’harmonie”.<sup>28</sup>

Además, en el terreno de la práctica musical, no sería ocioso afirmar, por otra parte, que de todo esto puede deducirse que tocar más o menos piano o más o menos fuerte tiene para Ansermet un significado trascendente que se escapa a la mera ornamentación sonora, al simple embellecimiento de las intervenciones de los instrumentos en tal o cual presentación temática o línea melódica.

---

28 Ansermet.FM, 373.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

El timbre, por último, es en lo que se traduce en la percepción la existencia de un cierto tipo y de un determinado número de armónicos, dependientes al mismo tiempo de la naturaleza y forma del cuerpo sonoro, así como de la manera en que el sonido es emitido por el instrumentista o por la voz. Si la intensidad da cuenta de lo próximo y lo lejano, el timbre individualiza la intensidad de presencia del sonido. El timbre concretiza la aparición del sonido, pues no hay sonido que pueda producirse si no es “mediante” una cierta substancialidad sonora. El timbre es el soporte mismo de la intensidad, su vehículo material, ya que en un mismo registro un instrumento puede sonar con un timbre diferente según la emisión sonora haya sido más o menos *fuerte* o más o menos *piano*. A igual altura, y a igual amplitud de onda medida físicamente, dos sonidos emitidos cada uno de ellos por un instrumento diferente (un violín y una trompeta, por ejemplo) no sonarán si embargo *al oído* con la misma intensidad. Debido a su registro energético, el número de armónicos presentes en uno y en otro hará que suenen con distinta intensidad. La distinción que el oído capta entre el sonido-timbre del violín y el sonido-timbre de la trompeta, es decir, la disparidad entre sus respectivos registros (más débil el primero que el segundo), se “confundirá” con una diferencia en la intensidad que se corresponde, no con el hecho físico, sino con la vivencia del fenómeno.

A renglón seguido, la propuesta teórica de Ansermet consiste en constatar que si la onda atmosférica o las vibraciones de la presión del aire comunican a nuestro oído, globalmente y a distancia, las características del fenómeno sonoro que la fórmula científica sólo ha podido descubrir mediante el análisis en laboratorio de la estructura interna del sonido, es precisamente nuestro oído quien ha sabido aprehender de manera, podríamos decir, más real y directa, la esencia del aquel fenómeno. El oído es así capaz de diferenciar la vibración fundamental del resto de la estructura de la onda y distinguir, de este modo, la frecuencia por el número de esas vibraciones percibidas en una medida de tiempo, la intensidad por el peso o densidad de las ondas transmitidas, es decir, por la “intuición” de su grado de presión en el aire, y el timbre por su correspondencia con las peculiaridades de estructura de las ondas.

Siendo estos tres elementos –o características del sonido– conformadores de la esencia del fenómeno, se convierten, según Ansermet, en las cualidades

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

del *ser* del sonido. Para la consciencia auditiva, las cualidades de altura, intensidad y timbre, independientes y distintas cada una de ellas con respecto a las otras dos –determinaciones necesarias y suficientes del fenómeno sonoro– hacen del sonido un hecho con existencia autónoma, desligado, como atributo, del resultado de la vibración producida en el aire por algún cuerpo sonoro. Un sonido en concreto, uno que se corresponda, supongamos, con la altura *re* tocado por un oboe, es sonido autónomo desde el mismo momento en que no se (le) relaciona con su lugar material de origen. Su autonomía aparece desde el mismo momento en que la consciencia se desprende del objeto del mundo y se vuelca hacia ese punto en el espacio que ha dejado ya de ser oboe, y hacia ese momento en el que ni la intensidad ni el timbre del sonido dificultarán la identificación de la altura; altura que, a su vez, recibirá de estas otras dos características las propiedades por las que son también identificadas. Como dice Ansermet, ese sonido “del oboe” no será ya sonido de *alguna cosa*. Dicho de otra manera, la consciencia no se dirigirá ya hacia el oboe como productor instrumental y material del sonido, situado en un lugar específico y concreto del espacio físico, sino que se encaminará hacia el sonido desprovisto de esa obligatoriedad de dependencia espacial, presentándose, de ese modo, ante su mirada como un dato independiente y existente por sí mismo.

Surge así, en Ansermet, uno de los conceptos fundamentales de su epistemología: la diferenciación entre dos particulares y distintos fenómenos de consciencia, que vienen a significar, el uno, la percepción de los sonidos musicales y, el otro, la percepción de los sonidos del mundo exterior.

##### **4.1.5. Consciencia auditiva y espacio sonoro imaginario**

La actividad del oído es siempre la misma: percibir el fenómeno atmosférico por el que se nos transmite la vibración. Su función es ser instrumento de la actividad de la consciencia, siendo ésta quien refleja la actividad perceptiva del oído. Hablamos, se entiende, de la *consciencia auditiva*, porque de entrada se dirige al mundo entero de los sonidos. Pero, por decirlo de este modo, la consciencia auditiva se constituye de dos maneras según aprehenda, en el fenómeno perceptivo, el sonido de alguna cosa (el sonido “del oboe”, según el ejemplo anterior), o se dirija al sonido como tal. En el primer caso, la cons-

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

ciencia auditiva es consciencia de mundo, consciencia de un *espacio real* en el que sitúa aquella cosa hacia la que se ha dirigido en su encuentro con el sonido –los violines situados en el lado izquierdo del escenario, las voces que suenan en la calle, el pájaro que está posado en la rama de aquel árbol, etc.– y es, por tanto, consciencia del mundo de la sonoridad. La actividad perceptiva se referirá, entonces, a un espacio identificado en el mundo y en nuestra relación con él. En el segundo caso, la consciencia lo es de un mundo espacio-temporal. Es una consciencia auditiva que, frente a los sonidos musicales, se dirige al sonido como tal, al sonido caracterizado por los atributos de altura, intensidad y timbre. En palabras del propio Ansermet, la consciencia es, en el primer caso, “conscience d’un monde qui se manifeste notamment par la sonorité –et c’est le monde extérieur. Dans le second cas, son horizon d’espace n’est habité, *dans le temps*, que par des sons et cet espace imaginaire naît des *images spatiales* que nous verrons la conscience auditive se donner des sons”.<sup>29</sup>

Desde ese momento, la consciencia se convierte en consciencia de un espacio que aparece en y por las variaciones de altura e intensidad, significada esta última, como decíamos antes, por lo próximo y lo lejano. Se trata del espacio propio de los sonidos musicales, un espacio que no puede ser real sino subjetivo y, en virtud de la proyección que la consciencia realiza sobre el mundo exterior de donde le vienen los sonidos, un espacio imaginario. Además, la consciencia auditiva es, de ese espacio imaginario, horizonte temporal en el que, como dice Ansermet, habitan los sonidos, un horizonte que nace de las imágenes espaciales que se da la propia consciencia desde los sonidos que aparecen en el mundo.

Ese espacio imaginario que aparece para la consciencia auditiva es lo que Ansermet denomina *espacio sonoro*. Por su parte, el fenómeno de consciencia por el que vemos e introducimos en el sonido musical una jerarquía, será el que transfigurará el *espacio sonoro* en *espacio musical*. La consciencia auditiva que “busca” en los sonidos la música, inferirá de esta disposición jerárquica el sentido que la consciencia, como consciencia musical, otorgará a la sucesión de los sonidos.

---

29 Ansermet.FM, 301.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

Las tres categorías del sonido: altura, intensidad y timbre (a las que habremos de añadir la duración, de la que hablaremos más adelante) adquieren, a la luz de la reflexión de Ansermet, una dimensión diferente. No son ya atributos directos y cuantificables del hecho físico vibratorio, sino cualidades del sonido entendido para la consciencia a través de la percepción como sonido musical. La dicotomía entre el mundo físico, como sinónimo del mundo objetivo, y el mundo interior de la consciencia, deja de tener sentido. No hay dualidad irreconciliable entre la consciencia y el mundo sino adecuación de un sujeto cognoscente y un objeto que lo es sólo como objeto para la consciencia. La realidad física pertenece a otra esfera. Las tres cualidades del sonido son consubstanciales en la determinación de sonido para la consciencia. Las tres tienen en principio la misma importancia y la misma significación. De hecho, en el sonido –y hablamos ya del sonido que vehicula la música– percibimos su totalidad, su síntesis. Pero en el análisis intencional surge una clara distinción. En un plano de significación se constituye la altura y en otro distinto tanto el timbre como la intensidad, distinción que, sin embargo, se realiza admitiendo la diferencia de presentación a la consciencia de estos dos últimos atributos.

En la altura se concreta el *ser* de los sonidos de la música porque es en ellos, es decir, en sus relaciones, donde se conforma la “medida” del espacio en las perspectivas ascendentes y descendentes que ellos, los sonidos musicales, trazan. Por tanto, la altura recabaría para sí la significación ontológica del sonido. El timbre –que especifica la presencia sensible del sonido otorgándole cierto carácter de esencia– y la intensidad –fenómeno por el que se acusa aquella presencia sensible– serían, por su parte, datos contingentes y contendrían la significación de lo existencial. Esta distinción será fundamental en el pensamiento de Ansermet y en ella se basará una parte importante y decisiva de su elucidación acerca de la música y de sus estructuras de significación.

##### **4.1.6. Breve reseña sobre los logaritmos de Ansermet**

Si las críticas de Ansermet contra la vanguardia oficial de la música y contra el dodecafonismo influyeron negativamente en la recepción de *Les fondements de la musique*, el aparato matemático de los dos primeros capítulos del libro fue, para la mayor parte de sus lectores, un obstáculo insalvable que aña-

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

dió mayor incomprensión si cabe, cuando no mayor desdén. Los juicios severos respecto a Schönberg, Webern y, siguiendo la línea de la historia, los compositores de Darmstadt, actuaron a modo de revulsivo y, cual bumerán, dificultaron la aceptación de las ideas de Ansermet. Habida cuenta de la radicalidad de sus afirmaciones, no es de extrañar que, en el entorno de los centros de poder de creación musical de los años sesenta del pasado siglo, a cuyos protagonistas iban dirigidas tales afirmaciones, las opiniones de Ansermet fueran directamente rechazadas cuando no totalmente ignoradas, al menos aparentemente. Al rechazo se añadió la incomprensión en los ámbitos musicales, poco propensos a cuestionarse sobre las razones internas de la música, y un cierto escepticismo en los círculos teóricos y matemáticos. Las propuestas matemáticas de Ansermet, queriendo ser aclaratorias y justificadoras, añadían trabas a la comprensión de una intuición fructífera pero original, inusitada y compleja. Como escribió J.-Claude Piguet, “...les musiciens, même ceux qui sont à l’aise dans le monde des mathématiques, n’ont pas compris les «logarithmes» d’Ansermet, et surtout n’en ont pas saisi l’utilité; certains mathématiciens en revanche l’ont saisi, mais ne parvenaient pas à suivre le détail de l’exposé ni surtout les équations. Chacun, finalement, estimait que tous les grands esprits commettent des erreurs [...] et que les logarithmes d’Ansermet sont un peu la glande pinéale de Descartes”.<sup>30</sup>

Se quiera o no, es muy difícil suponer que cualquier estudio sobre el pensamiento de Ernest Ansermet no haya de pasar, como mínimo, por esbozar una referencia siquiera tangencial a los logaritmos. En nuestro caso, un análisis riguroso y profundo sobre el uso de los logaritmos en Ansermet escapa a los contenidos y objetivos de este trabajo. Un cuidadoso y didácticamente magistral estudio sobre el particular, puede encontrarse en dos textos de Piguet ya citados: *Ernest Ansermet et Le fondements de la musique* y, sobre todo, *La pensée de Ernest Ansermet*.

En nuestro enfoque partimos de la tesis de que los logaritmos de Ansermet, muy al contrario de lo que las fórmulas y diagramas del texto pudieran hacer suponer, son posteriores a la reflexión desde y sobre la práctica de la música y

---

30 J.-Claude Piguet, *La pensée d’Ernest Ansermet*, op. cit., pág. 43.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

nunca un anticipo teórico de la realidad de lo musical. En otras palabras, la intuición que desencadenó en Ansermet las fecundas hipótesis para cuyo desarrollo recabó el apoyo de la fenomenología, no necesita, a nuestro entender, de tal andamiaje científico. En realidad, como de hecho ocurre a poco que se profundiza en sus escritos, sus planteamientos pueden ser comprendidos, no sin dificultad, es cierto, dentro del discurso estético sobre la música, un discurso estético, bien es verdad, de gran calado, novedoso e insólito y, en consecuencia, polémico. Es por eso que las ideas esenciales de *Les fondements de la musique* quedan “a salvo” de los errores de apreciación de Ansermet sobre la vinculación de la música y los logaritmos. O dicho de otra manera, sus opiniones y argumentos sobre, por ejemplo, el sinsentido musical del dodecafonismo o sobre la universalidad de las “leyes tonales”, no dejan de ser válidos, ni tienen por qué ser arrinconados, por el parcial desacierto de su acercamiento matemático a la música.

Piguet, sin duda más bien llevado de su amistad con Ansermet que estimulado por un mero afán crítico, lo deja bien claro en cuatro puntos u observaciones. En primer lugar, la “teoría de los logaritmos” de Ansermet no es, de hecho, una teoría sino una aproximación. Una teoría supone una organización sintáctica que tiende a ser rigurosa y estricta. Cuando es algo más que un sistema sin contenido semántico, una teoría constituye una formalización simbólica de las cualidades y propiedades de una realidad que está fuera de ella. Una aproximación, en cambio, se define por el movimiento de rodeo que la captación, desde diversos puntos de vista, ejerce sobre un particular y mismo objeto. Lo que Ansermet denomina teoría logarítmica de la música no es, propiamente hablando, una “teoría” sino una aproximación fenomenológica. De manera muy descriptiva, Piguet compara la labor de Ansermet con la de un fotógrafo y no con la de un cartógrafo que sería la analogía más adecuada para quien construye teorías.

En segundo lugar, la utilización del término “logarítmico” es ambigua. Ansermet no quiere referirse ni a la relación que los números establecen con los logaritmos de esos números, ni a la relación o “función” como tal. Lo logarítmico no es necesariamente lo que sirve para medir, sino aquello de lo que los logaritmos de Ansermet pretenden dar cuenta, es decir: la música. “Les loga-

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

rithmes des mathématiciens forment un chapitre de la *théorie* (mathématique) des *nombres*, tandi que les logarithmes d'Ansermet constituent un élément d'*approche* (phénoménologique) de la *musique*".<sup>31</sup>

Por tanto, y en tercer lugar, lo que los logaritmos de Ansermet captan o interpretan es algo propio de la música. Ese algo propio de la música puede definirse como el espacio-tiempo musical en el que descansan –al modo de las formas trascendentales kantianas– las condiciones de existencia de la música y, en ellas, los *a priori* afectivos que hacen posible interiormente la experiencia de lo musical. De estos aspectos hablaremos con más detenimiento en posteriores apartados.

Por último, para hallar el sentido de lo que Ansermet nos quiere decir, es poco menos que inútil recurrir a sus explicaciones matemáticas. La naturaleza del pensamiento de Ansermet sobre la música debe comprenderse a partir de la vivencia de la propia música, incluyendo aquí su escucha. Es preciso sumergirse en la vivencia de la música –la del compositor, la del intérprete y la del oyente– para intentar penetrar en algo semejante, y hasta cierto punto comparable, a lo que pudo haber sido la experiencia práctica de la música de Ansermet. Como escribe Piguet, la «teoría» (siempre entre comillas) de los logaritmos de Ansermet “peut, et même doit être entièrement repensé, et elle doit l'être à partir de son objet. [...] Il faut sauver la théorie logarithmique d'Ansermet en prenant pied sur le juste phénomène, sur la musique même”.<sup>32</sup>

#### 4.2. LA MÚSICA EN LOS SONIDOS

La consciencia auditiva traduce la frecuencia de los sonidos en alturas. Les otorga, a esos sonidos percibidos “en el mundo”, un sentido interior, a diferencia de la consciencia acústica que les da una significación meramente externa. Ese sentido es, como ya hemos visto, el de una imagen, una imagen del *espacio sonoro*, que es ya de por sí forma sonora musical, pero a la que, por decirlo de esta manera, le falta aún el concurso de otro modo de consciencia por cuya ac-

---

31 J.-Claude Piguet, *La pensée d'Ernest Ansermet*, op. cit., pág. 45.

32 *Ibidem*, pág. 46.



#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

tuación el *espacio sonoro* se transforme en *espacio musical*. La consciencia que lee en la imagen auditiva la imagen musical es la consciencia musical. A su través, la consciencia auditiva es trascendida en interioridad. La descripción de todo este proceso es unidireccional –como si dibujáramos esquemáticamente sólo el sentido lineal de sus distintas fases–, aunque de hecho se produzca en una unidad de relación y de intercambios de “puntos de vista” entre una y otra consciencia (de igual manera que escribimos irremediamente un acontecimiento detrás de otro aunque, en la experiencia, todos ellos se hayan dado a la vez, en una misma unidad de comprensión). En esquema, el diseño del proceso nos mostraría situándonos en el umbral de la aparición de la música; de una *quasi* música. Pero como unidad de vivencia, la imagen musical *está ya siendo* sobre la imagen auditiva, al tiempo que esta última le presta *ya* su condición de forma espacial sonora.

Ansermet, siguiendo el camino de sus indagaciones sobre la constitución en la consciencia del sentido musical vuelve su mirada justamente hacia ese punto de conexión en el que la música aparece en los sonidos o, dicho de otro modo, hacia lo que, haciendo uso de la terminología sartreana, denomina *acto imaginante* musical, el proceso mediante el cual la consciencia auditiva se transforma en consciencia musical. A grandes rasgos, el acto o la *actitud imaginante* es la actividad de consciencia que hace posible que los sonidos leídos por la consciencia auditiva en el tiempo del mundo se transformen, gracias a la consciencia musical, en una sucesión de sonidos vividos en nuestro tiempo interior, dando así lugar a las estructuras melódicas y, también, al resto de las estructuras musicales, polifónicas y armónicas. Como acabamos de decir, *acto imaginante*, así como también *imagen*, son nociones que Ansermet toma prestadas directamente de Sartre, sin cuestionarse –todo sea dicho– tanto la deuda teórica como las sutiles desavenencias de este último con las ideas de Husserl sobre el tema.<sup>33</sup> No estará de más, por tanto que, aún a riesgo de simplificar en exceso los contenidos, expliquemos en pocas líneas sus significados originales.

---

33 Principalmente referidas aquí a la “ilusión de inmanencia” que, según Sartre, persiste en la consciencia intencional de la fenomenología de Husserl, aún cuando, incluso, se haya liberado a la consciencia de la tendencia de los presupuestos psicologistas a degradarla al

#### 4.2.1. Sartre y la estructura de la imagen

Sartre considera a la *imaginación* como una forma de consciencia. Como tal conserva las mismas prerrogativas que la consciencia perceptiva a excepción hecha de la diferencia esencial que existe entre las naturalezas de sus diferentes objetos: real y de “carne y hueso” en la segunda, e irreal en la primera, tenga este “irreal” soporte material (una foto por ejemplo) o psíquico (un recuerdo). La *imaginación* no es, así, una aptitud del espíritu, ni puede ser entendida como una facultad propia de lo psicológico, tal y como lo formula la psicología positivista que, ya en el siglo XIX, recogió y adaptó, a su vez, esa idea a partir de las teorías de los metafísicos del racionalismo. La mayoría de estos filósofos, al hacer de la imagen una cosa, produjeron, como dice Sartre, una especie de ontología ingenua que no vino a ser sino el resultado de confundir, en la imagen, identidad de esencia e identidad de existencia. “Puisque l’image c’est l’objet – dice Sartre –, on en conclut que l’image existe comme l’objet. Et, de cette façon, on constitue ce que nous appellerons la métaphysique naïve de l’image. Cette métaphysique consiste à faire de l’image une copie de la chose, existant elle-même comme une chose”.<sup>34</sup>

La no distinción genérica entre imagen y percepción entre los filósofos clásicos (Hume, Descartes o Leibniz, aunque no deja de ser bien notoria la ausencia de Kant en los comentarios de *L’imagination*) conduce en ellos mismos, y en los pensadores de la muy posterior psicología positivista, a la identificación entre sensación e imagen y a la confusa relación entre imagen, sensación y pensamiento. Pues bien, este distinto significado de *imaginación* como forma de consciencia, que surge a la luz de la fenomenología de Husserl, recibe en Sartre el nombre de *consciencia imaginante*.

---

*yo cósmico*. Hacer de la imagen una simple representación supondría encerrarla dentro de sus propios márgenes. “En outre – dice Sartre – cette conception de l’image comme «une représentation... dont les parties se juxtaposent» nous paraît relever de l’illusion d’immanence. Les parties se juxtaposent dans les objets. Mais l’image est une synthèse d’intériorité qui se caractérise par une réelle interpénétration de ses éléments”. (Sartre.Iaire, 123).

Para una exposición de estos desacuerdos y, en general, para una discusión de la noción de imagen en Sartre en relación con la creación artística, véase: Pierre Rodrigo, *L’intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d’esthétique*, Librairie Philosophique J. Vrin, 2009.

34 Sartre.Ion, 4.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

Si la imaginación es modalidad de consciencia, la *imagen*, por su lado, sería aquello que la imaginación presenta y podría ser definida como el acto mediante el cual la consciencia se dirige a alguna cosa. Esto quiere decir que la imaginación sartreana es un homólogo de la consciencia intencional de Husserl lo que, no obstante, no le resta ni originalidad ni valor como propuesta; así, por ejemplo, en todo aquello que respecta a la crítica de las concepciones que ven en la imagen un estado de consciencia o una sensación, es decir, que crean la ilusión de inmanencia al reducir la imagen a una cosa que subsistiría *en* la consciencia. De este modo, al referirse a la distinción que hace Hume en su *Traité de la Nature Humaine*<sup>35</sup> entre las impresiones y las ideas, escribe Sartre: “Nous pensons, sans même nous en rendre compte, que l’image était *dans* la conscience et que l’objet de l’image était *dans* l’image. Nous nous figurions la conscience comme un lieu peuplé de petits simulacres et ces simulacres étaient les images. Sans aucun doute, l’origine de cette illusion doit être cherchée dans notre habitude de penser dans l’espace et en termes d’espace. Nous l’appellerons: *illusion d’immanence*. Elle trouve en Hume son expression la plus clare”.<sup>36</sup>

La imagen no es, por tanto, algo interpuesto entre el objeto y la consciencia sino el acto de una consciencia intencional, ni la imaginación, por su parte, una propiedad entre otras desprendida de una substancia pensante. Como consciencia intencional que se dirige a un imaginario, la imaginación “n’est pas un pouvoir empirique et surajouté de la conscience, c’est la conscience tout entière en tant qu’elle réalise sa liberté”,<sup>37</sup> lo que como actitud total revela el ser mismo del hombre.

Ante la distinción tradicional entre imagen mental (*Phantasie*) e imagen material (*Bildbewusstsein*), Sartre subraya que, en virtud de su estrecha relación, ambas participan de una misma actitud: la actitud imaginante. Cabría pues definir la imagen como “un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de «représentant analogique» de l’objet visé”.<sup>38</sup>

---

35 Sartre refiere en *L’imaginaire* la traducción francesa de la obra de Hume, debida a Maxime David, aparecida en 1912 en Ed. Alcan.

36 Sartre, *Ia*, 17.

37 *Ibidem*, 358.

38 *Ibidem*, 46.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

De ahí que la consciencia imaginante ponga a su objeto, como un irreal, fuera del mundo real, al contrario que la consciencia o actitud de significación, que no es una consciencia posicional, y de modo diferente al modo de realización de la consciencia perceptiva que sí coloca o enfoca el objeto percibido, aunque esta vez como real. Si la consciencia no posicional de significación pone su objeto *en vacío* y la consciencia perceptiva se apropia el objeto en su corporeidad, la consciencia imaginante, por su lado, se sustenta sobre un *analogon*. El *analogon*, en el Sartre de *L'imaginaire*, es el modo en el que el fin u objeto irreal de una consciencia imaginante es captado a través de una materia figurativa. Esa materia figurativa o soporte material permite a la consciencia imaginante darse un contenido intuitivo de aquello hacia lo que se dirige. El *analogon*, soporte matérico que garantiza el carácter intuitivo de la imagen, puede ser psíquico –referido a la imagen mental– o físico –en relación con la imagen material–, todo ello en correspondencia con la naturaleza propia del objeto de la consciencia imaginante que hemos citado más arriba.

Como ya anuncia Sartre en la primera página de *L'imaginaire*, la gran función «irrealizante» –es decir, transformadora de lo real en irreal–<sup>39</sup> de la cons-

---

39 A propósito de las desavenencias o de las críticas más o menos abiertas hacia Husserl mencionadas más arriba, tal vez una de las más significativas, que toca de lleno la noción de «irrealización» en Sartre –y que incide en la *ilusión de inmanencia*–, tenga que ver con la idea husserliana del dinamismo de la repleción intuitiva (*Erfüllung*), por la que la consciencia, más que conformarse con tender hacia el objeto, lo alcanza en su plenitud. Así, en *L'imaginaire*, Sartre escribe: “Mais, dit Husserl, cette conscience vide peut se remplir. Non pas avec de mots: les mots ne sont que le support du savoir. C'est l'image qui est le «remplissement» (*Erfüllung*) intuitif de la signification. [...] Cette théorie, nous l'avouons, nous paraît choquante. D'abord que serait l'image en dehors de la synthèse de signification? Nous ne saurions admettre que l'image vienne «remplir» une conscience vide: elle est elle-même une conscience. Il semble qu'ici Husserl soit dupe de illusion d'immanence” (Sartre.Iaire, 118).

El comentario de Pierre Rodrigo en torno a las palabras de Sartre y dirigidas a la raíz de sus diferencias con Husserl, es también esclarecedor. “On oublie trop souvent que, sous son apparente provenance husserlienne, le concept sartrien d'analogon relève en fait d'un dispositif polémique à l'encontre de la théorie husserlienne du «remplissement» (*Erfüllung*). [...] L'analogon sartrien extirpe, pour ainsi dire, hors de la conscience imageante la positivité du remplissement intuitif husserlienne, et il le fait parce que cette positivité est malencontreusement calquée sur celle de l'être en soi –ce en quoi il faut reconnaître que Sartre a raison. Mais en extirpant cette positivité hors de la conscience imageante, et donc hors de l'image, Sartre fait dialectiquement de l'image une *pure négativité*, un «irréel» absolu”. Pierre Rodrigo, *L'intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, op. cit., pág. 160.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

ciencia o imaginación tiene su correlato en los registros noemáticos de lo imaginario. El objetivo de su libro es precisamente describir las características de los elementos de esta relación y de los nexos que se establecen entre ellos. Así, los objetos reales son percibidos por una consciencia que los percibe como tales y como pertenecientes a un mismo mundo en los límites de una espacio-temporalidad. Los percibamos ahora, hayan sido percibidos o lo vayan a ser, esos objetos que la consciencia pone como reales ocupan cada uno de ellos un lugar determinado en el seno de las coordenadas espacio-temporales del mundo. Los objetos imaginarios, en cambio, no pueden, estrictamente hablando, formar un mundo sustentado en la espacio-temporalidad de lo real. Cerrados sobre ellos mismos, los mundos imaginarios se resisten a la interconexión de los unos para con los otros y crean, así, su propio tiempo y espacio irreales. Ponemos como imaginario o irreal lo que imaginamos, y lo que imaginamos posee su propia espacio-temporalidad irreal. Adelantemos que Ansermet retomará esta idea de Sartre para describir y analizar lo que será el objeto principal de su fenomenología: el mundo subjetivo espacio-temporal de la música, es decir, el mundo imaginario de aparición de la música. Mientras que la experiencia de la música se produce en la reflexión pura, la descripción de la imagen de lo vivido de consciencia musical se realiza por la reflexión segunda, un acto de segundo grado por el que la consciencia, desdoblándose, ve el camino transitado por los sonidos conformadores de las relaciones tonales de posición.

Como correlato noemático, tanto las imágenes a las que la consciencia apunta con el soporte de una materia psíquica, como aquellas otras que la consciencia se da apoyándose en los *analoga*, pertenecen o se contienen en lo imaginario. A las primeras corresponden las *kinestesis*, las imágenes afectivas o el lenguaje, y a las segundas, los cuadros, las fotografías, las interpretaciones teatrales de los actores o la ejecución de las obras musicales. Para Sartre, en efecto, la obra de arte es un irreal y como tal se contiene en lo imaginario. Esta es la tesis fundamental de Sartre en el dominio de la estética y, en concreto, la que responde a la pregunta sobre el estatuto ontológico de la obra de arte, principalmente explicitada en *L'imaginaire* y en *Qu'est-ce que la littérature?* La obra de arte no contiene el ser de una cosa, ni de una representación. Es un objeto constituido por la consciencia imaginante en el acto de trascendencia de lo

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

percibido que, en virtud de la identificación entre libertad e imaginación, tiene la capacidad de situar o negar el mundo. La obra de arte es un irreal producto de una consciencia irrealizante. Pero puesto que no todo lo irreal puede ser objeto estético, Sartre especifica que sólo en la contemplación de una obra de arte el objeto estético aparece. La consciencia imaginante, negando lo percibido, hace surgir el objeto imaginario. Pero esa negación no sería posible sin el concurso de la percepción negada. Percibir el cuadro, la obra de música o la pieza de teatro es condición de la posterior aprehensión de lo estético del objeto artístico. Los trazos sobre el papel, los colores y las rugosidades sobre una tela, los sonidos de una orquesta, percibidos por el espectador, conforman la materia que, en función de una analogía, impelen a poner lo irreal como objeto imaginario. Lo irreal imaginado se sustenta a la vez en la negación de lo percibido real. Es este percibido real negado en la acción de la consciencia imaginante, lo que Sartre, como ya hemos dicho antes, denomina *analogon*.

Son célebres sus análisis, en las últimas páginas de *L'imaginaire*, del cuadro de Carlos VIII, de los *rojos* de la pinturas de Matisse, del personaje dramático de Hamlet o de la Séptima Sinfonía de Beethoven. El objeto estético Carlos VIII no es el cuadro Carlos VIII, con sus trazos de pincel, su materia pictórica o la variedad de sus colores. El objeto propiamente estético es aquello a lo que el cuadro Carlos VIII remite. No está escondido detrás del cuadro sino que se construye, desconectándose de la consciencia “realizante” (*réalisante*), como correlativo de lo que el cuadro indica. El cambio radical de registro operado por la negación del mundo en el acto imaginante hace que el Carlos VIII del cuadro no exista en realidad y que lo que se perciba sobre el lienzo no sea otra cosa que el *analogon* del objeto irreal Carlos VIII. “Il est forcément corrélatif, ce Charles VIII figuré –dice Sartre–, de l’acte intentionnel d’une conscience imageante. Et comme ce Charles VIII, qui est un *irréel*, en tant que saisi sur la toile, est précisément l’objet de nos appréciations esthétiques (c’est de lui que nous dirons qu’il est «émouvant», «peint avec intelligence, avec puissance, avec grâce», etc.), nous sommes a reconnaître que, dans un tableau, l’objet esthétique est un *irréel*”<sup>40</sup>

---

40 Sartre.Iaire, 362-363.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

En los tonos y colores de un Matisse lo que nos lleva a confusión es la sensualidad real de la variedad cromática que, sin embargo, aisladamente, no puede ser tomada como un fin estético. Es simple y puro placer de los sentidos. El color del objeto pintado en el cuadro (Sartre habla del rojo de un tapiz), lo es como color o tono de ese objeto elegido y, en este sentido –como siendo color dentro del objeto elegido–, es un irreal. En el teatro, el dramaturgo constituye el objeto irreal en los *analogas* verbales (al igual que el novelista en la novela y el poeta en la poesía), y, del mismo modo, “il va de soi aussi que l’acteur qui joue Hamlet se sert de lui même, de son corps tout entier comme analogon de ce personnage imaginaire”.<sup>41</sup>

La música, en fin, no remite a otra cosa que a ella misma. Por su carácter no representativo y por la naturaleza aparentemente irreal de sus propios objetos, la música, merece un tratamiento algo singular. Frente a una obra de música nos preguntaríamos, ¿qué es esa obra musical que se presenta en persona?<sup>42</sup> Y Sartre responde que la *Séptima de Beethoven* es una *cosa*, una cosa que, estando frente a nosotros, dura y se mantiene en una síntesis que existe a través de grupos temáticos, no de sonidos. En la escucha, esta sinfonía no existe en el tiempo. Las circunstancias –lugar, momento y condiciones de interpretación– de una escucha determinada no anulan que, en las expectativas de futuro, podamos volver a estar frente a la misma obra en circunstancias distintas. Estaremos en presencia de la *Séptima* de Beethoven siempre que, como dice Sartre, no la escuchemos en *ninguna parte*, siempre que veamos la sucesión de los temas que forman la sinfonía, no como una sucesión real sino como una continuidad absoluta. Si captamos la sinfonía es porque *no está ahí*, dice Sartre. La *Séptima* no es una cosa *real* y, como siendo fuera de lo real, tiene su tiempo propio, “c’est-à-dire qu’elle possède un temps interne, qui s’écoule de la première note de l’allégo à la dernière du final, mais ce temps n’est pas à la suite d’un autre temps qu’il continuerait et qui serait «avant» l’attaque de l’allégo; il n’est pas suivi non plus d’un temps qui viendrait «après» le final. La Septième Symphonie n’est pas du tout *dans le temps*.

---

41 Sartre.Iaire, 367.

42 En su explicación, Sartre toma como ejemplo la *Séptima Sinfonía* de Beethoven.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

Elle échappe donc entièrement au réel. Elle se donne *en personne*, mais comme absente, comme étant hors de portée”.<sup>43</sup>

Pero la obra de música para su aparecer necesita de lo real. Sartre acabará afirmando que el *analogon* de la música es la ejecución sonora de una obra en particular, ejecución sujeta a un tiempo y a un momento específico en nuestro mundo. Su captación como obra de arte sólo será posible mediante la acción de la consciencia imaginante. Con los sonidos reales como *analogon*, la obra de arte musical se da en permanente ausencia, en un perpetuo estar en otra parte.

Ansermet adopta el *analogon* sartreano y lo sitúa, como Sartre, en la obra ejecutada, que no viene a ser otra cosa que “«les sons produits dans le rythme et le tempo»”.<sup>44</sup> El resultado de la reducción imaginante –la imagen musical concreta para la consciencia– es la melodía “*apparaissant sur les sons et transcendant leur succession*”.<sup>45</sup> La partitura, el texto escrito de la música, no es otra cosa que una prescripción que indica al músico ejecutante la realización del *analogon*, de forma tal que se haga presente la imagen musical que la partitura supone. De todas formas, y esto es importante subrayarlo, para Ansermet la partitura no es una receta, un papel en el que todas las sustancias están claramente especificadas, ni el plano de un ingeniero, donde están escritas las medidas de lo que hay que construir y la naturaleza de los materiales. La diferencia es decisiva, ya que en la partitura “il y manque l’*essentiel*, à savoir tout ce qui va transfigurer ce *schéma statique* en un flux mélodique animé d’un dynamisme interne et d’un tempo *qualifié*”.<sup>46</sup>

Algunas veces contestada, otras tantas admitida y en muchas ocasiones matizada, la teoría que se desprende de *L’imaginaire* y, en concreto, la noción de *analogon*, ha tenido gran repercusión en las teorías estéticas a partir de la segunda mitad del siglo XX y, particularmente, como veremos, en las ideas estéticas de Ansermet. También tendrá gran importancia para Ansermet la dimensión ética que cobra la reflexión de Sartre sobre lo imaginario –desplegada a partir de *L’imaginaire* y continuada en *L’être et le néant* y en *L’Idiot de la fa-*

---

43 Sartre.Iaire, 370.

44 Ansermet.FM, 424.

45 Ibidem, 424.

46 Ibidem, 424.



*mille*–, si bien será claramente contestada e incluso criticada por nuestro autor. En Ansermet, los asuntos estéticos y los significados éticos están totalmente conectados, por lo que volveremos a hablar de todo ello más ampliamente cuando tratemos el asunto del sentimiento musical, la expresión, las modalidades de consciencia en las tensiones de posición y la forma, que habrá de ser entendida, esta última, –lo adelantamos ya– como génesis efectiva del *proyecto de ser* en el camino hacia la culminación de la consciencia humana como consciencia ética.

#### **4.2.2. El desdoblamiento de la consciencia y la aparición de la imagen musical**

Pero volvamos a Ansermet. Como hemos señalado más arriba, el proceso por el cual la actividad auditiva de la consciencia se transforma en imagen musical es un fenómeno de consciencia que Ansermet, siguiendo a Sartre, denomina fenómeno, acto o actitud *imaginante*. La actitud imaginante no revela o reproduce ni un estado de consciencia ni una sensación y, por tanto, no rellena una consciencia vacía. Lo propio de la actitud *imaginante* es la no consideración de la imagen ni como una cosa, ni como mero receptáculo. Ella misma es consciencia en acto de la imagen. A diferencia de la consciencia *realizante* que se sitúa frente a los objetos de la percepción, el objeto de la consciencia *imaginante* es la imagen pero en cuanto ausente, en cuanto imagen que se perfila como una nada sobre el trasfondo de la afirmación del mundo. En nuestro caso, la consciencia auditiva es, ya aquí, consciencia perceptiva constituida y, a la vez, consciencia intencional a partir de la imagen que ella se da para sí misma de lo percibido sonoro. Será también, como veremos más adelante, consciencia intencional si, ante la imagen del sonido percibido, se entrega en libertad a sus determinaciones afectivas. Si para Sartre, desde la perspectiva fenomenológica, el significado de la emoción y de la afectividad se conforma como disposición mágica de la conducta en tanto que transformadora del mundo,<sup>47</sup> Ansermet, retomando la idea sartreana, concluye que en la música

---

47 “A présent nous pouvons concevoir ce qu'est une émotion. C'est une transformation du monde. Lorsque les chemins tracés deviennent trop difficiles ou lorsque nous ne voyons

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

el agente mágico de la transformación de nuestra existencia en el mundo es el *sonido musical*, no el sonido como tal, ya que es al sonido musical “qu’est due la transfiguration de l’espace réel en espace sonore et de l’espace sonore en espace *imaginaire*, où la succession des sons se change en mouvement du son dans l’espace et le temps...”.<sup>48</sup> De aquí que una conciencia que es emoción deba ser, al mismo tiempo, una conciencia captada en la duración y, por tanto, una conciencia de duración.

Pero, siguiendo a Ansermet, ¿qué es lo que ocurre cuando calificamos lo percibido-sonoro como música? ¿Qué es lo que se opera en la conciencia para que una sucesión de sonidos pueda ser entendida como música? ¿Qué sucede en el mecanismo de la intencionalidad cuando vemos como imagen musical lo que se anuncia a la conciencia por el sonido?

La aparición de la música, según nuestro autor, se produce mediante un desdoblamiento de la conciencia gracias al cual pasamos de la imagen auditiva a la imagen puramente musical. “Ce qui rend possible le phénomène –dice Ansermet– [...] est que, dans un tracé purement mélodique, chaque position tonale devient pour la conscience auditive une position de sa propre existence, ce qui veut dire qu’elle fait du chemin tracé par les sons, perçus en tant que *positions tonales spatiales*, son propre chemin d’existence”.<sup>49</sup> La conciencia auditiva, por tanto, percibe “primero” los sonidos en tanto que *posiciones tonales y espaciales*, puntos sonoros de una determinada altura, es decir, tonos ubicados en un espacio creado por ellos mismos ante la conciencia que los sitúa, y hace que, en la sucesión de esas determinadas alturas –en el trayecto melódico, por tanto– cada una de ellas adquiera, para la propia conciencia, el sentido de una posición (tonal) de existencia. La conciencia asiste de esta manera al encadenamiento de los presentes que conforman su propia existencia.

---

pas de chemin, nous ne pouvons plus demeurer dans un monde si urgent et si difficile. Toutes les voies sont barrées, il faut pourtant agir. Alors nous essayons de changer le monde, c’est-à-dire de le vivre comme si les rapports des choses à ses potentialités n’étaient pas réglés par de processus déterministes mais par la magie”. Sartre.BTE, 79.

48 Ansermet.FM, 420.

49 Ibidem, 401.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

La consciencia emprende, así, un doble camino: el camino tonal percibido como tal y el camino-existencia o de existencia. Ante una misma sucesión de sonidos (supóngase, a modo de ejemplo, cualquier fragmento de melodía fácilmente reconocible) la consciencia sería, por un lado, percepción del camino tonal de los intervalos uno tras otro –significado por el intervalo que, formado por la primera y última nota de la melodía, limita el camino recorrido– y, por otro, consciencia que existe como recorrido ese mismo camino; que es camino en cuanto recorrido. Una cosa es, pues, el camino ya fijado y otra el recorrido aún por realizar, recorrido que se completa en tanto que se está realizando. Por una parte, la consciencia se establece por adelantado en la melodía que nos da el camino ya construido; por otra, es la misma consciencia la que, paso a paso, se crea a sí misma como recorrido. No habría otro modo de entender los sonidos más que como sucesión de sonidos dispuestos uno detrás de otro, si no hiciéramos intervenir una actividad de consciencia que, reflejándolos internamente, los dotara de sentido.

Habría, pues, dos formas complementarias de percepción de la sucesión sonora. En el primer caso, la serie de sonidos percibidos por la consciencia auditiva se definiría al mismo tiempo por el intervalo que conforman el sonido inicial de la sucesión y el sonido final, y por la posición tonal (es decir, la cualificación musical del sonido) alcanzada por el sonido final del recorrido. La quinta *do-sol*, como principio y final de un recorrido melódico, es, a la vez, el intervalo de quinta como tal y la perspectiva que desde *sol*, el sonido alcanzado por encadenamiento de una serie de sonidos, se tiende retrospectivamente hacia *do*, el sonido inicial. Así, en determinada melodía o fragmento melódico de sentido, la consciencia auditiva denotaría el recorrido total comprendido entre el primer y el último sonido, como si los intervalos que la componen se hubieran añadido los unos a los otros. Aquí, la consciencia auditiva, abraza en el tiempo la sucesión sonora, que es, a la vez, el trayecto que recorre el sonido y el término de ese mismo recorrido<sup>50</sup>. En el segundo caso, esas mismas posiciones tonales del trayecto sonoro se definen por su relación con el punto de partida de la secuencia melódica, es decir, con el tono inicial y con la octava

---

50 Que para Ansermet se significa por la suma de los logaritmos de los intervalos.

de ese tono.<sup>51</sup> Este tono inicial o punto de partida es para Ansermet el “centro de perspectiva auditiva” o “centro tonal”, lugar en el que la consciencia se instala, como condición necesaria de la experiencia de la música, en el acto de percepción de las posiciones tonales. “Au moment –escribe Ansermet– où la conscience adopte sa position initiale et s’y installe pour percevoir les sons à venir, celle-ci devient sa position d’existence en tant que conscience de soi, ou plutôt conscience irréfléchie de soi puisqu’elle est conscience des sons –ce qui Sartre écrit conscience (de) soi”.<sup>52</sup>

Al escuchar música nuestra consciencia auditiva se sitúa desde el inicio en un centro tonal “significándose” en este caso, y no sólo denotando, cada una de las posiciones tonales recorridas. Es una consciencia que, trascendida en su inmanencia, proyecta un camino tonal de existencia como consciencia de sí. Esta “manera de ver” de la consciencia auditiva percibe las sucesivas posiciones tonales no como determinaciones de la misma consciencia, sino como siendo ella misma consciencia siempre presente en tanto que consciencia irrefleja. Las posiciones tonales habrán sido, entonces, *existidas* como el paso de “un présent qui se passéifie à un futur, à un autre futur et à un autre encore”<sup>53</sup> para alcanzar por fin el futuro del último sonido del recorrido melódico, contenido con anterioridad en el camino de existencia, y que no sería sino el final esperado de este encaminarse. Actuando así, la consciencia auditiva, más que crear, “es” espacio sonoro imaginario y adquiere la capacidad de cualificar, desde la perspectiva en la que está situada, ascendente o descendentemente, los sonidos agudos y los graves. Para Ansermet, todo lo que la música es viene de ese espacio sonoro imaginario que la consciencia habita.

#### 4.2.3. A modo de ejemplo

Abramos un pequeño paréntesis y hagamos por un momento “realidad” el fragmento melódico que más arriba suponíamos. Tomemos la siguiente se-

---

51 Igualmente en este caso la función logarítmica indicaría la relación de posición entre la situación momentánea de la consciencia “en” cada una de las posiciones tonales que habita y la posición tonal de inicio, para la que es consciencia del centro de perspectiva tonal.

52 Ansermet.FM, 317.

53 *Ibidem*, 401.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

cuencia: *fa-sol-la-fa-{fa-sol-la-fa}-la-sib-do-{la-sib-do}*. Se trata de la sencilla primera frase del famoso *Frère Jacques*, cuya melodía completa en grafía musical es la siguiente:



Esta melodía está compuesta de dos partes que se corresponden exactamente con cada uno de los dos pentagramas. Cuatro compases para la primera frase (el primer pentagrama) y cuatro compases para la segunda (el segundo pentagrama). En nuestro ejemplo tomamos sólo la primera frase, los cuatro primeros compases. Los nombres de las notas entre corchetes están ahí simplemente para hacer notar la “repetición” del primer y tercer compás. Cada una de esas repeticiones crea un inciso de dos compases con cada uno de los compases que se repiten: el primero y el tercero, respectivamente. Evidentemente, en la experiencia de la música, esos compases –tercero y cuarto– cantados después del primero y del tercero, no son meras repeticiones, simples añadidos; forman una unidad indisoluble con el todo. Para nuestros propósitos, la suspensión de esos dos compases indicada mediante corchetes, no tiene otra finalidad que mostrar con mayor claridad que la estructura de la frase se extiende linealmente entre el primer *fa* y el último *do*. De hecho, podemos extender este mecanismo abstracto de análisis y, prescindiendo de los compases segundo y cuarto enteros, eliminar primero la vuelta sobre el último *fa* en el primer compás y, a continuación, el primer *la* del tercero. Tendríamos, así, una estructura ascendente del *fa* al *do* (*fa-sol-la-sib-do*). Lo que esta sucesión ascendente muestra en esquema es la dirección de la frase entre el *fa* y el *do*, intervalo que deja al descubierto, –en la escritura que resultaría del análisis practicado; no en la música– el grado de tensión entre la primera y la última nota; una quinta ascendente.

Pero veamos. En una determinada melodía como la del *Frère Jacques*, la consciencia simplemente auditiva denota el recorrido total comprendido entre

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

el primer y el último sonido –es decir, entre el primer *fa* y el último *do*– en un proceso en el que los intervalos que la componen se añaden uno después del otro (*fa-sol+la-fa*/*{fa-sol+la-fa}*/*la-sib*/*+do*, etc...) Pero si la consciencia auditiva, por el contrario, se significa el paso de una a otra de cada una de esas posiciones tonales (*fa/sol/la/fa*/ etc...) como presentes que se encadenan en un camino de existencia, es porque, como consciencia de sí, ella misma –la consciencia auditiva– ha existido su propio “encaminarse” (*cheminement*). Las posiciones tonales habrán sido, entonces, existidas como el paso de “un presente (*fa*) que se hace pasado ( $\leftarrow fa \rightarrow$  *sol*) en un futuro ( $\leftarrow fa-sol \rightarrow$  *la*), en otro futuro ( $\leftarrow fa-sol-la \rightarrow$  *fa*) y en otro futuro aún” para alcanzar por fin el futuro del último sonido ( $\leftarrow fa-sol-la-fa-la-sib \rightarrow$  *do*) del recorrido melódico, que no sería sino el final esperado de este encaminarse. Lo que, desde el punto de vista de la tensión de la música, quiere decir, entre otras cosas, que el *fa* del segundo compás no es el mismo *fa* que el que inicia la pieza, y que los *fa* que están en último lugar en los dos primeros compases, no sólo son distintos del primer *fa* y de la relación de este *fa* con el primer *fa* del segundo compás, sino que lo son también entre sí.

Pero debemos hacer aquí una aclaración. Las posiciones tonales que la consciencia auditiva se ha dado como consciencia *irrefleja* de sí, son notas, no sonidos. Los sonidos, recordémoslo, son fenómenos sonoros en el mundo, son hechos «objetivos», y como tales carecen de altura y de cualquier otra noción de distancia entre ellos que no sea la que se refiere al intervalo de tiempo que transcurre entre un sonido producido y otro en el tiempo cronológico. “Ainsi –dice Ansermet– c’est notre ouïe qui transfigure une succession de sons en cette ligne sonore continue que nous appelons une mélodie. Dans le monde, c’est-à-dire dans le phénomène sonore, les sons n’ont pas de hauteur, il n’y a pas entre eux d’intervalle sinon un intervalle de temps, et il n’y a pas de mélodie”.<sup>54</sup>

Es decir, los sonidos carecen de atracción musical y es nuestro oído quien transforma una sucesión de sonidos en algo también sonoro, pero continuo y dotado de sentido, que es lo que denominamos línea melódica. No obstante, tampoco las notas, las posiciones tonales, deben ser entendidas como puntos

---

54 Ansermet.EntM, 119.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

aislados de una sucesión melódica que, independientemente de la consciencia que se dirige a ellas, se unen en la objetividad para poder ser percibidas por quien las escuche como un conjunto melódicamente coherente. Una nota es una *nota* –es decir, una posición tonal– y no un punto sonoro aislado en el mundo, precisamente porque “tiende hacia” y “resuelve en”. Lo es porque supone otra nota, otra posición tonal, por la que se completa y se confirma su tendencia atractiva. A su vez, la segunda nota explica su propio significado al relacionarse con la primera, de la cual es complemento. Por lo tanto, en la melodía del *Frère Jacques*, las posiciones que la consciencia *existe* en su encaminarse son posiciones tonales sólo en la medida en que es justamente la consciencia no tética de sí quien les otorga sentido, es decir, les da capacidad de relación tonal. Es nuestra actividad de consciencia, como actividad psíquica irrefleja, la que une los sonidos unos a otros como notas y crea, así, un camino melódico. Pero dado que las notas, como hemos visto, lo son únicamente en función de la perspectiva de relación tonal que nosotros ponemos en ellas, en lugar de hablar de posiciones tonales (o de notas) deberíamos hablar de intervalos.<sup>55</sup> Por tanto, en la estructura del fenómeno *imaginante* el paso de una posición tonal a otra no consistiría en pasar de *fa* a *sol* como notas sentidas aisladamente, y de este *sol* al siguiente *la*, sino en asir la totalidad de la relación en el intervalo que conforman. Está claro que si el “cifrado” que antes empleamos en nuestro ejemplo era insuficiente, mucho más exiguo y difícil será ahora, después de lo dicho, encontrar uno suficientemente adecuado. Podríamos figurarlo como vectores atrayentes de un sonido hacia el otro en las dos direcciones del camino vivido por la consciencia, indicando lo que se deja y a dónde se va. Nuestro ejemplo, entonces, podría aproximadamente cifrarse así:  $(fa \leftrightarrow sol) \rightarrow / \leftarrow (fa \leftrightarrow sol) \leftarrow (la \leftrightarrow fa) \rightarrow //$ , etc.

En cualquier caso, hemos de quedarnos con la idea de que, para Ansermet, una posición tonal es el dato que la consciencia lee como comienzo de un intervalo en la altura del sonido, altura que previamente había aparecido como

---

55 El intervalo es para Ansermet, recordémoslo, la polaridad entre los dos términos de la relación interválica que, correspondiéndose con dos posiciones de la consciencia, reflejan, antes que una cantidad, una dirección espacial y de posición tonal entre el primer elemento de la relación y el segundo, y entre el segundo y el primero.

dato para la consciencia auditiva al leerlo ésta a su vez en la frecuencia del sonido. Expresado de otro modo, una posición tonal es un intervalo en potencia, por decirlo en términos aristotélicos. Es, por tanto, una “dinámica de relaciones” y no, meramente, una sucesión de sonidos o, si se quiere, una continuidad sonora en la que la dinámica de relaciones es iluminada desde la consciencia (aquí ya consciencia musical). Si en la percepción de los sonidos aparecen ante mi consciencia esas relaciones de intervalos y toda una serie de estructuras musicales, como las melódicas, “c’est que ma conscience –dice Ansermet– a passé de l’attitude *perceptive* à l’attitude *musicale*, que l’événement sonore s’est mué en événement musical; et ce mot *musique* que j’emploie indique simplement que l’expérience que je vis et les objets de cette expérience ont pris pour moi un *sens*”.<sup>56</sup> Y ese sentido comienza justamente con la captación del intervalo en tanto que dinámica de relaciones.

#### 4.2.4. La dialéctica *chemin/cheminement* y la preeminencia de lo melódico

El doble camino emprendido por la consciencia supone la puesta en funcionamiento de un par dialéctico que Ansermet distingue con los términos *chemin* y *cheminement*.<sup>57</sup> Son dos expresiones de una misma idea dicótoma y manifestaciones de dos maneras de enfrentar la música en cuanto recorrido o, por describirlo de manera topográfica, en tanto que viaje. *Chemin* y *cheminement* mantienen, además, lazos de correspondencia con las nociones de exterioridad (*auswendig*) e interioridad (*inwendig*); externo el camino (*chemin*) e interno el encaminarse (*cheminement*). Todo lo que sea camino supone un algo exterior para quien lo recorre y sólo desde la interioridad se vivencia como un absoluto el encaminamiento de quien transita el camino.

Así pues, según Ansermet, la música puede, por una parte, recorrer un camino ya trazado; en este caso, el camino (*chemin*) precede al encaminarse (*che-*

---

56 Ansermet.EM, 78.

57 Traducimos generalmente *cheminement* (marcha, camino seguido por) como “encaminarse” con el fin de intentar conservar el carácter dinámico y, a la par, reflexivo e interno, que da Ansermet a este término, por oposición a *chemin* (camino) que, en el pensamiento de nuestro autor, cobra un significado estático y externo.



#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

*minement*). Aunque evidentemente soy yo quien recorre el camino, lo hago leyéndolo sobre un mapa ya trazado y si bien soy yo quien se transfigura en el propio camino y quien disfruta de la trayectoria, es el propio camino quien me lleva sobre unos pasos recorridos con anterioridad. Los límites, entonces, que son algo así como los mojones del camino entre los que me muevo, están ya indicados. El viajero explora sobre lo ya existente pero al hacerlo establece una relación íntima con el camino que recorre. No es, por tanto, un caminar “vacío” sino una forma de acceso y viaje, de un punto al otro del camino, en el que, quien camina, hace suya la ruta; es esa misma ruta. Es, por tanto, un *óδος* atravesado en complicidad con los rasgos que lo pre-existen.

Si, por el contrario, la música engendra su propio camino paso a paso, es el encaminarse (*cheminement*) quien precede el camino. En un terreno que no ha sido recorrido por ningún camino, que no ha sido hollado por el caminar de viajeros anteriores, el encaminarse buscando (el encaminarse “en la búsqueda”) –no por la fuerza del destino, o por azar o circunstancias– crea el camino. Y es ese encaminarse buscando el que fijará el propio camino a condición de que haya significado, momento a momento, los lugares de su recorrido. Así, para Ansermet, la música, entendida en todas sus manifestaciones –y considerando, como unas líneas más abajo detallaremos con más amplitud, que la música para nuestro autor adquiere significado principalmente por y en la melodía–, se erige en virtud de la correspondencia entre dos direcciones aparentemente contrapuestas: la del camino ya fijado al “encaminarse”, que es la acción por la que me identifico con el camino que recorro, o bien la del “encaminarse hacia”, movimiento por el cual es el recorrido quien crea el camino. Tal es la fuerza de esta teoría que, en el caso de que esta relación de constante complementariedad y equilibrio (camino/encaminarse) no hubiera logrado mantenerse en determinados momentos de la historia de la música, Ansermet llega a considerar que es el propio desarrollo de la música, como creación y como expresión, el que habría tropezado con un obstáculo considerable, situándonos con él ante un callejón sin salida, ante una auténtica aporía.

La relación dialéctica entre camino y encaminarse tendrá sus aplicaciones o, mejor dicho, podrá descubrirse en varios ámbitos de la música. Así, por ejemplo, en la elaboración de los estilos que conforman los distintos períodos

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

históricos de la música y que se configuran a través de la reciprocidad tanto dinámica como conceptual de la forma y la expresión (tal como veremos en el capítulo que versa de la forma como proyecto). También, y especialmente, en el funcionamiento de las tensiones de posición de las relaciones musicales y su significación ontológica o existencial<sup>58</sup> y, por supuesto, en el trasfondo de la crítica a Schönberg y a Stravinsky.

Pero en la visión teórica de Ansermet, el núcleo del problema, que surge de la dicotomía camino-encaminarse, se centra en primer lugar en el desdoblamiento de la consciencia ante el hecho de la sucesión sonora y, más específicamente, ante la determinación de la melodía como fenómeno de consciencia.

Apuntábamos unas líneas más arriba las correspondencias entre las nociones de *chemin* y *cheminement* y los conceptos de exterioridad e interioridad. En efecto, hay que hacer notar que para Ansermet en todo aquello que existe concurre a la vez su interior (*dedans*) y su exterior (*dehors*). Son dos aspectos de una misma estructura fenoménica en la que su subsistencia, en una suerte de analogía con los organismos vivos del mundo físico, sólo es posible en la adecuación entre los condicionamientos internos y los externos, y siempre que esa adecuación tenga un fundamento común. En nosotros y para nuestra consciencia, “le rapport –escribe Ansermet– de la verticale à un plan horizontal comme le «fondement commun» du conditionnement *interne* de notre marche par notre équilibre corporel, et de son conditionnement *externe* par la configuration du terrain”.<sup>59</sup>

Con estos dos conceptos, interno y externo, Ansermet, más que apropiarse, interioriza el sentido de estos vocablos en la perspectiva que les concede no sólo la filosofía, sino el espíritu artístico y la cultura alemana, un sentido bastante alejado del que les otorga el pensamiento francés anterior a Merlau-Ponty (que en este filósofo se expresa en la mutabilidad del par *dedans/dehors* y en su recóndito e íntimo sentido) y, en general, la estética francesa.<sup>60</sup> Interno (*inwendig*)

---

58 Para el uso que Ansermet da a estos conceptos, ligados sobre todo a las nociones de extraversion e introversión y a la función de las tensiones de posición, véase el capítulo 5.3.

59 Ansermet.FM, 436.

60 Sobre la inclinación cada vez más germánica tanto del pensamiento como de la tendencia del gusto musical de Ansermet –reconocida, si más no, en el papel que nuestro autor

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

y externo (*auswendig*) son así también para Ansermet, los dos elementos de la estructura de la memoria, una memoria en la que su *inwendig*, su aspecto interno, es memoria “corporificada” y no memoria de la duración pura considerada como entidad “espiritual” del ser esencial del hombre, como ocurre en Bergson.<sup>61</sup>

Por su parte, el empleo de las nociones de “*introversión*” y “*extraversión*”, de las que hablaremos más adelante, tiene su origen en las teorías de Jung (las modalidades de “*introvertido*” y “*extravertido*” de cada uno de los cuatro tipos resultantes de la función de la *psique*).<sup>62</sup> Estas modalidades o, mejor dicho, sus definiciones, cobrarán una singular importancia, dentro del discurso teórico de Ansermet, como también veremos más adelante, en la descripción de las cuatro modalidades de consciencia y en su concreción en las tensiones de posición.

---

otorga a la música absoluta de origen y filiación indiscutiblemente alemana–, véase el artículo *Musique et transcendance chez Ansermet et Furtwängler* en Jean-Jacques Langendorf, *Eutherpe et Athena. Cinq études sur Ernest Ansermet*, op. cit.

61 Ansermet es también en este punto seguidor de Sartre. En efecto, varias páginas de *La imaginación* están ocupadas en discutir los resultados sobre la imagen y la memoria de la, por otra parte, “*revolución filosófica*” –la de Bergson, en palabras de Sartre– de finales del siglo XIX. Sartre, deudor él mismo, aún cuando crítico, de las ideas bergsonianas sobre el tiempo, desgrana, en el texto citado, sus reparos a las tesis de Bergson y, así, frente a la idea de la inmovilidad del cuerpo, que aparece firme y dibujado en medio del movimiento de las imágenes, comenta: “L’explication est plaisante: le mouvement et le immobilité individualisent certainement la matière, pour parler comme Descartes, ou les «images», comme dit Bergson. Mais ils laissent certainement à la nature sa matérialité, à la image son caractère d’image; l’immobilité n’apparaît pas comme «central»; un «centre» n’apparaît pas comme agissant et surtout l’action même, n’étant jamais qu’une image, ne fait pas naître un sujet qui «rapporte à soi les actions». / Mais sans doute n’est-ce pas exactement ce que Bergson veut dire; en fait, il faut supposer, parmi les images, la présence d’un esprit qui se définit comme une mémoire. Cet esprit fait entre les images qu’il recueille des comparaisons, de synthèses et c’est lui que distingue son corps des autres images environnantes”. Sartre. *Ion*, 46.

En un interesante estudio sobre Bergson, David Lapoujade escribe: “Parallèlement au passé toujours déjà passé de la mémoire-souvenir, parallèlement à l’incessant devenir présent de la mémoire-contraction, il y a encore, dans les profondeurs, un autre présent qui lui ne passe pas – et qui ne cesse de grossir parce qu’il accumule de l’énergie, cette énergie que Bergson nomme «spirituelle» et qui reste encore si difficile à comprendre. C’est une *mémoire-esprit*”. David Lapoujade, *Puissances du temps. Versions de Bergson*, Les Éditions de Minuit 2010, pág. 21.

62 Véase al respecto, Carl G. Jung, *Tipos psicológicos. XI. Definiciones*, (vol. II), Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1965.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

Como ya vimos en el capítulo sobre las estructuras de la reflexión, la consciencia tiene también su *interior* y su *exterior*. La interioridad de la consciencia, que se manifiesta por la consciencia psíquica, es actividad de sentimiento, vivencia concreta concernida en su propia concreción por lo percibido. Por su parte, la consciencia mental atañe a la exterioridad y reclama la actividad reflexiva. En el terreno de la música, añadamos que la consciencia psíquica, que no es en absoluto, gracias a su objeto aparecido en el mundo (el objeto del sentimiento), una consciencia encerrada en sí misma, lee y cualifica los sonidos como notas. Es decir, sonidos que han dejado de ser datos sensoriales para transformarse, nombrados o no, sabidos o no, en relaciones sentidas en la experiencia de la música. La consciencia mental, por su lado, exterioriza bajo la forma de correspondencias sonoras, las relaciones musicales sentidas como tales en la consciencia.

Como anunciábamos más arriba, la importancia de la melodía en la constitución fenomenológica de la música es crucial en el pensamiento de Ansermet. De hecho, nuestro autor hace recaer sobre lo melódico la aplicación primera del *acto imaginante* sartreano. También, por supuesto, la actitud imaginante de la consciencia afectará las estructuras armónicas y rítmicas, pero éstas estarán siempre supeditadas en último término al discurrir de lo melódico. No hay, pues, música sin sucesión (y sin relación, nos dirá Ansermet). Si la sucesión nos parece obvia por el propio encadenarse material de los sonidos, la relación, inasible, nos da la medida del sentido de una sucesión, y así podemos aprehender su principio desplegándose hacia su final y su término corroborando en su acabamiento su propio inicio. El único elemento capaz de relacionar o mejor dicho, de cobijar el relacionar mismo, y que puede al tiempo garantizar ese *tender hacia*, esa continuidad de la sucesión, es el proceso melódico, siempre que, claro está, sea un proceso melódico de sentido y, como tal, un proceso tonal.

Para Ansermet, la melodía, y no el ritmo, es el elemento originario del hecho musical y la garantía de que, para nuestra consciencia (la consciencia occidental que revisa y mira hacia atrás desde su actual perspectiva la historia de la música moderna que arranca en los albores del XVII), un componente tan paradigmático en la experiencia de lo musical como la armonía, cobre sig-

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

nificado sólo en virtud del discurso temporal. “Or la mélodie n'est pas seulement –escribe Ansermet– l'événement premier de la musique; elle en est l'événement permanent. Un accord n'est qu'une donnée sensible, plus complexe, que le son pur et n'a de sens qu'en vue d'un mouvement mélodique d'accords; toute la polyphonie occidentale n'est qu'une reprise en extension, une reproduction dans des structures de plus en plus complexes et de plus en plus différenciées, de l'événement mélodique essentiel”.<sup>63</sup> Por tanto –y aunque esta afirmación necesite aún aclaraciones posteriores, que iremos viendo–, decir melodía es, de entrada y por principio, decir música. La armonía, que en una formulación en extremo simple podríamos definir como el encadenamiento de los acordes bajo ciertas leyes, no tiene otra trayectoria que la que le confiere el recorrido de la melodía. La trayectoria es patrimonio de lo melódico y el movimiento armónico, en tanto que implica discurso, transición o recorrido a través de lo temporal, no es en definitiva más que su consecuencia.

Muchos objetarán, por lo que a simple vista parece evidencia comprobable, que en la música no todo es melodía. Una descripción teórica incluiría también, como es sabido, otros elementos: el ritmo, y la armonía, principalmente, pero también el timbre, la métrica, la forma y la funcionalidad de los géneros. Además, es frecuente reconocer, en no pocas obras, secciones cuya estructura compositiva hace resaltar, pongamos por caso, los aspectos rítmicos antes que aquellos otros que reconocemos como estrictamente melódicos. En el famoso motivo inicial de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, ciertamente se evidencia antes la potente fuerza rítmica que lo anima<sup>64</sup> que el giro melódico que diseña. Otro tanto podríamos decir de la preponderancia en determinados momentos

---

63 Ansermet.EM,42. Este acontecimiento melódico esencial, sobre el que hablaremos con más extensión en el siguiente apartado, no es otro que el que Ansermet denomina: proyecto de tensión hacia la dominante.

64 Exagerado hasta la saciedad en muchas interpretaciones modernas hasta el punto de desvirtuar, por la velocidad con que suele tocarse y por un mal entendimiento –curiosamente– del mismo impulso rítmico fundamental, la adecuada acentuación del motivo y, por tanto, su sentido. La adecuada acentuación consiste en prestar atención a la característica acéfala del motivo (que construirá todo el Primer Movimiento en su desplegarse a través del trasfondo armónico-tonal que le subyace) y en evitar la conversión de este motivo acéfalo en un *tresillo* –cosa bastante frecuente– o en una articulación rítmica desigual que, en definitiva, desequilibra la intencionalidad última del motivo.

de la armonía o, en un sentido genérico, de las formaciones de acordes. No hace falta ir muy lejos. En otra obra de Beethoven, su *Tercera Sinfonía*, dan cuenta de esta preponderancia armónica no sólo los acordes del comienzo de la obra sino aquellos otros que se agrupan en rítmica sucesión en varios lugares del Primer Movimiento. Por ejemplo, en uno de los episodios temáticos (compás 29) de la Primera Sección o, ya en el Desarrollo, justo antes (compás 272 y siguientes) de la aparición del tema en mi menor.

A Ansermet no le eran ajenas esas y otras posibles objeciones porque, entre otras cosas, conocía los postulados teóricos que las sustentaban, las argumentaciones que las validaban y el origen de sus distintas procedencias. Precisamente, como hemos venido comentando, lo que Ansermet se propuso fue suspender esas evidencias y dirigir la mirada a las verdaderas motivaciones de los fenómenos musicales. En el caso de la melodía, Ansermet establece que es ella la que garantiza la continuidad del discurso de la música y es en ella donde reside la posibilidad de expansión temporal por medio del sentimiento interno de duración. Hay algo que conduce la sucesión armónica y que no es la sucesión en sí misma considerada y rítmicamente dispuesta de verticalidades sonoras, y uno estaría tentado a admitir, por otra parte, que en el plano rítmico son muchos los momentos en los que la música no necesita de la melodía y se desarrolla apoyada solamente en la figuración rítmica. Siguiendo a Ansermet podemos afirmar como hipótesis que la melodía está presente aun cuando otros elementos diluyan su percepción (e incluso aunque la suplanten) sostenida, como veremos, por la armonía y poseyendo ella misma una “armonía” implícita que el trasfondo armónico o bien corrobora, aceptando su propuesta, o bien desvía, en cuyo caso le propondrá otras armonías que la misma melodía podrá aceptar como caminos secundarios por lo demás previstos en las propias tensiones armónicas que la conducen y le dan sentido. El mismo ejemplo de la *Quinta Sinfonía* nos servirá un poco más adelante para intentar justificar cuanto decimos.

#### **4.2.5. El cumplimiento de la melodía en el *proyecto de dominante***

Pero ¿qué es la melodía para Ansermet? O, aún mejor, ¿cómo se construye? ¿Cómo se relaciona con la idea de camino y de encaminarse? No encontraremos ninguna definición cerrada o enunciado teórico formalmente acabado en

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

los escritos de Ansermet sobre la melodía, pero si queremos reconocer el fundamento de ese “acontecimiento melódico esencial” mencionado más arriba, debemos detenernos brevemente en la explicación de lo que nuestro autor denomina proyecto de dominante.

En una carta dirigida a Ansermet en abril de 1954, Piguet escribe lo siguiente: “Ce qui me paraît extrêmement intéressant, et tout à fait nouveau, c’est la manière dont vous concevez le fondement de la musique. Pour ma part j’en étais resté à l’idée de la quinte comme base absolue de la tonalité, et le problème musical revenait des lors à se promener de quinte en quinte. L’ennui, c’est que j’étais alors incapable de justifier la transcendance de cette idée de quinte («idée» dans le sens de l’«essence» husserlienne). Votre article<sup>65</sup> [...] m’avait montré la difficulté du problème: mon cheminement ne se fait pas d’une quinte à une autre, mais se fait le long d’un chemin (libre) dont les pôles –les deux trottoirs, dirais-je– sont l’intervalle de quinte. Votre nouvelle contribution éclaire (définitivement à mon avis) la question. C’est l’octave qui est le chemin sur lequel je chemine, limité par les trottoirs”.<sup>66</sup>

Incluso a pesar del carácter de tentativa que Piguet muestra en esta carta –unos seis años después del comienzo de su amistad con Ansermet– sus momentáneas aserciones tocan de lleno el problema central de la fundamentación de la música o, mejor dicho, del elemento que hace posible dicha fundamentación como interiorización sensible. Ese elemento, en el pensamiento de Ansermet, no es otra cosa que la *quinta*, la relación de tensión musical que, en esquema, podemos reflejar mentalmente o reproducir sobre una pizarra entre un *do* y un *sol*, o entre un *la* y un *mi*, ambos intervalos en dirección ascendente. No se trata, sin embargo, de tal o cual quinta percibida en el mundo, sino de una quinta vivida en trascendencia y reflejada como imagen, como nóema, a través de la conexión entre la consciencia del hombre y el sonido. La quinta, definida como trascendencia, es el núcleo del fundamento de la música, implícitamente manifestada en el orden armónico. El orden armónico expresaría la tercera dimensión de la música, el *Tercer grado de trascendencia* definido

---

65 Piguet se refiere a la conferencia de Ansermet, *L’expérience musicale et le monde d’aujourd’hui* (1948), recogida como artículo en *Écrits sur la musique*.

66 Ansermet-Piguet. Cdance, págs. 7-8.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

por Ansermet, dentro del cual la consciencia musical reconoce la autonomía que ha guiado desde el inicio su “encaminarse” melódico y conduce así, al existirlo, tanto la propia armonía como la melodía misma. Junto a la dimensión horizontal, manifestada a través del ritmo en el orden temporal, y a la dimensión fundada en la identidad de la octava –el sentido ascendente y descendente existido en el espacio– forma la constelación de la totalidad concreta de la música. Como un trascendente basado en la esencia trascendente del orden de las quintas, es decir, el orden armónico –esencialidad determinante–, que retiene y libera a la vez la horizontalidad, la verticalidad y la expresión de alejamiento y cercanía en la profundidad, la música, así fundamentada, aparece –aunque reflejada en el mundo de los sonidos– como una experiencia vivida en el tiempo interno, como un tiempo vivido, lo que la diferencia substancialmente de las demás artes. Por eso Ansermet puede hablar de la melodía genéricamente y afirmar que también en las épocas no propiamente armónicas el sentido de la armonía, mirado sólo en la linealidad, es un pre-sentido, una nóesis aún no experimentada. El cumplimiento de lo que Ansermet llama el *proyecto de dominante* sólo alcanza su plenitud con la aparición e interiorización del sentido armónico, aunque es en la trayectoria de la melodía como acontecimiento sensible (no ya del movimiento sonoro, sino de la configuración formal de los motivos, temas o secuencias) donde se plasma, una vez interiorizado, el sentido implícito de lo armónico.

Para Ansermet, la melodía ha de ser experimentada como un camino que se define por el fin al que se dirige. Por tanto, si la consciencia musical conoce de antemano el lugar de llegada, la melodía, a la que la consciencia musical ha dado sentido acompañando el movimiento del sonido, “tiene que saber”, desde el inicio, hacia dónde se encamina. La posición de dominante que se sitúa, desde el horizonte auditivo tomado por la consciencia como centro de perspectiva, una quinta por encima y una cuarta por debajo, es ese fin alcanzado (*sol* hacia el agudo como quinta superior y *sol* hacia el grave como cuarta inferior, tomando *do* como punto de referencia de la consciencia). Esta posición denota la conexión entre la estructura de la consciencia del hombre y la estructura del sonido. La posición de dominante se corresponde con el segundo armónico de un sonido fundamental, “...mais –dice Ansermet– ce que la cons-



#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

ciencia reconnaît dans ce son, ce n'est pas le «deuxième harmonique» –la conscience musicale n'est pas scientifique, elle ne connaît pas la série harmonique des sons, comme le croient les théoriciens – ce qu'elle y reconnaît c'est le son le plus proche parent, pour elle, du premier, c'est-à-dire qu'elle établit entre eux un rapport *interne*; elle fait acte de savoir affectif et le rapport qu'elle institue est, en conséquence, de nature affective”.<sup>67</sup>

Por tanto, si la relación es de naturaleza afectiva, es asunto de la consciencia afectiva dar un sentido a los datos que nuestra sensibilidad atrapa en las estructuras físicas del sonido. Reducimos todo aquello por lo que la música puede ser experimentada, no simplemente percibida como acontecimiento sonoro, a una relación de tensión manifestada tonalmente a través del sonido y vivida en el tiempo subjetivo. Puesto que la relación ha de darse al menos entre dos extremos, su vivencia temporal supone internamente la imagen de un recorrido. La tensión entre esos dos extremos, que son los extremos de una relación tonal percibida en los dos sonidos que la manifiestan, sobrepasa y se instala en la perspectiva de las tensiones afectivas una vez ha sido leída precisamente esta relación como una relación tonal.

El camino hacia la dominante se cumple ahora como *proyecto de dominante* porque hemos interiorizado la relación de tensión con el primer sonido en posición activa<sup>68</sup> con respecto al punto de partida tonal. La dominante, el

---

67 Ansermet.EM, 41.

68 Aunque más adelante describimos más ampliamente lo que son las tensiones de posición activas, adelantemos que, en el vocabulario de Ansermet, los intervalos –tensiones de posición– activos y pasivos son estructuras ontológicas que definen el modo de ser de las direcciones de la música en el espacio imaginario. Son *activas* las tensiones de posición que surgen en la dirección de las quintas ascendentes (*fa-do-sol-re-la...*) y *pasivas* las que surgen en la dirección descendente (*la-re-sol-do-fa...*) Así, partiendo de *do*, *do-sol* –primera quinta ascendente– implica una relación activa y *do-fa* –primera quinta descendente–, pasiva. Ansermet, por otra parte, calificará de *extravertida* a la dirección efectiva ascendente de cualquier intervalo e *introvertida*, a la dirección descendente. De ese modo, *do-sol*, ascendente, será una tensión de posición activa extravertida y *do-fa*, descendente, una tensión activa introvertida. Extraversión e introversión cualifican la dirección *existencial* de los intervalos.

Sergiu Celibidache, que practicó también una fenomenología de la música, asociaba el concepto de extraversión a la tendencia expansiva de la música y el de introversión a la tendencia contractiva. Pero, a diferencia de Ansermet, la extraversión se significaba en el orden ascendente de las quintas y la introversión en el sentido descendente, justamente los “trayectos” que nuestro autor denomina respectivamente activo y pasivo.

V grado, determina el tono, y como todo extremo resultante de una tensión emanada a partir de un punto concreto, da cuenta de esa tensión con respecto al punto al cual se opone y desde el que se justifica en tanto que elemento original de la tensión producida. Así, toda música surge en una relación de sentido tonal (y toda obra musical basada en ese sentido tonal responde en esencia al mismo principio, independientemente de su valor concreto) que articula el sentido de una entidad formal simple que puede expandirse en una complejión de articulaciones formales de mayor alcance, es decir, en un proyecto de dominante contemplado a gran escala. Específicamente, la melodía es una forma de tensión afectiva dirigida hacia la dominante constituida en su propio dinamismo en el tiempo y en el espacio. Como dice Ansermet, el proyecto de dominante ha metamorfoseado en un acontecimiento interior lo que parecía ser un hecho aparecido externamente.

#### **4.2.6. De la estructura de temporalidad existencial a la música como fenómeno espacio-temporal**

La reciprocidad entre el camino (*chemin*) y el encaminarse (*cheminement*) melódico, construye nuestra estructura de temporalidad existencial. Como hemos visto, ante un proyecto melódico –que es una forma que tiene la consciencia de *existir* los sonidos– la consciencia auditiva abraza en el tiempo los sonidos ya transformados en relaciones de intervalos o, más exactamente, en posiciones tonales. Al hacerlo se define a sí misma engendrando, en cada momento del recorrido melódico, un proyecto de existencia. El que en un transcurrir melódico el último sonido esperado esté ya contenido con anterioridad en el camino de existencia, viene determinado por el hecho de que la consciencia, transformada en consciencia musical, se sitúa, en cada instante de ese transcurrir, tanto con respecto al punto de partida como al de llegada. Así, el primer *fa* del segundo compás de nuestro anteriormente comentado *Frère Jacques* está ya contenido para la consciencia en el primer *fa* de la canción y, como consecuencia, en la pequeña expansión melódica hacia el *la-fa* del primer compás, con evidente sentimiento de descenso o regreso en la última nota, el *fa*. Desde el mismo primer *fa* del segundo compás, el *do* del final de la frase se “prevé” como siendo el resultado futuro expansivo ascendente iniciado al prin-

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

cipio de la pieza y que viene a incrementar el impulso del *la* del tercer compás, nota, ese *la*, cuya tendencia ascendente se presentía ya en los intentos de los dos *la* de los compases primero y segundo. El *do* está en el *fa* inicial, y en los *fa* que lo “reiteran” –aunque en realidad representen otros momentos de la tensión expansiva–, sonido que acumula por el giro de octava (*fa-do-fa*) la expansión de sí mismo hacia el *do*. En el camino de esa expansión se sitúan los demás sonidos como tensiones de posición.

Nuestra estructura de temporalidad existencial, de la que la música, en tanto que consciencia psíquica de sí, no es sino una manifestación, fija por adelantado en el mundo un futuro hacia el cual tiende. Es un proyecto de existencia conformado por tensiones existenciales de un presente que se deja para alcanzar un futuro; futuro que será simultáneamente una posición *de sí* y una posición en el mundo y en el tiempo del mundo. La estructura de temporalidad existencial, que es expresión de una “dinámica” de relaciones, se activa para la consciencia en forma de tensiones de temporalidad que no son otra cosa que tensiones de existencia vividas *en* el tiempo fenomenológico. Son tensiones vividas, no pensadas, que se manifiestan exteriormente por medio de una estructura estática de duración.

Existencia vivida y manifestación en exterioridad, las tensiones de posición –resultado del desdoblamiento de la consciencia– son, en quien crea la música y en quien la oye, caminos inversos, aunque en última instancia coincidentes. En el primer caso, “il ne faut pas oublier –dice Ansermet– que ce chemin mélodique n’est pas tombé du ciel et qu’avant de s’offrir à l’ouïe d’une conscience auditrice il a été engendré par une conscience créatrice qui l’a vécu précisément comme un chemin de sa propre existence en sorte que chez celle-ci c’est du cheminement qu’est issu le chemin”.<sup>69</sup>

En el compositor, por tanto, el recorrido (*cheminement*) a través de las posiciones tonales dibuja el camino tonal. En el oyente, en cambio, el camino de existencia del autor aparece en forma de un camino tonal percibido, mostrado en exterioridad, pero transformado en un camino de existencia en cuanto la

---

69 Ansermet.FM, 401.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

consciencia de quien oye rehace o vuelve a leer el encaminarse tonal vivido por el autor. Son dos maneras, interna y externa, de un mismo fenómeno.

Del significado de la expresión “estructura estática de duración”, aparecida más arriba, así como de todos aquellos otros conceptos y expresiones que, referidos al ritmo y al tiempo fenomenológicos (tal y como se desprenden del pensamiento de Ansermet), requieran un estudio algo más pormenorizado –sobre todo de aquellos en los que intervengan de una manera particularmente decisiva las estructuras armónicas–, hablaremos más ampliamente en el capítulo siguiente. De todas formas, habría sido imposible limitarnos exclusivamente a la función melódica y soslayar, en todo lo que ahora estamos tratando y, en general, en los distintos apartados de este capítulo, la mención a determinadas implicaciones de lo temporal-armónico/melódico en las argumentaciones sobre la consciencia imaginante. El propio “temperamento” filosófico de Ansermet, radial y concéntrico, nos obliga a no omitir, en ocasiones, aquellas implicaciones. Ansermet, inevitablemente, y en razón del objeto analizado, necesita recurrir a la explicitación de la función desempeñada por lo armónico en la descripción de la aparición de la música como fenómeno primordialmente melódico. La función armónica introduce, de este modo, específicas significaciones relativas a la concepción espacial de la música que requieren distintas formas de comprensión. Ocurre así, por ejemplo, con la estructura estática de duración que, como función del nóema, adquiere una distinta connotación en la estructura interna, en tanto que correlato noético de la consciencia musical, en cuanto los acontecimientos armónicos aparecen en el horizonte histórico de la música occidental. Como veremos, los tres momentos del tiempo fenoménico, (*pasado-presente-futuro*), vividos armónicamente, cambian la situación y el significado de la *cadencia* –elemento fundamental de la constitución del fenómeno musical, como estudiaremos enseguida– contemplada en exterioridad, es decir, como manifestación estática de una energía.

Constatemos de momento que la consciencia psíquica de sí abre el campo de la experiencia de la música –en el que esta consciencia se reconoce– a una doble dimensión caracterizada por la complementariedad de los dos extremos que la conforman: una “visión” espacial del fenómeno y un sentido del transcurrir del tiempo vivido internamente. De esta manera, la consciencia de sí

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

hace de la simple sucesión sonora un *movimiento* sonoro. Pero para que podamos reconocer una simple sucesión sonora como movimiento sonoro musical hemos de vernos situados en la perspectiva del espacio subjetivo que este mismo movimiento sonoro-musical estructura y en el que, a la vez, se reconoce y es reconocido. La música transcurre y se desenvuelve en un espacio modelado por las estructuras de duración que conforman las cadencias de las unidades mínimas de sentido –los motivos– y las otras formas más extensas de organización y reconocimiento formal. Reconocer la música en el movimiento del sonido es representarnos un espacio en el que las estructuras que la conforman puedan ser vividas como estructuras de relación. En sentido estricto, no hay sucesión sonora en la música sino recíproca relación de instancias espaciales sostenidas y sobrellevadas en el transcurrir del tiempo interno. Esas instancias espaciales –esas estancias– son, como Ansermet no se cansa de repetir, imaginarias. La música se reconoce en el espacio imaginario que ella misma crea. Espacio imaginario y transcurso del tiempo subjetivo, son función de la conciencia psíquica de sí. “Cette conscience musicale –dice Ansermet– est *image-ante*, car elle voit plus qu’elle n’écoute et elle lit sur les sons en succession des images mélodiques, transfigurant ainsi la succession des sons en un *mouvement du son* à travers ses positions spatio-temporelles; elle nous fait donc quitter le monde réel pour nous introduire dans un monde spatio-temporel imaginaire qui est la projection ou plutôt l’extension dans l’espace qui nous entoure de notre espace psychique”.<sup>70</sup>

El fenómeno del movimiento sonoro tiene como condición la *homogeneidad* del sonido, sin la cual la sucesión simple no podría transformarse en movimiento. Pero además, esta homogeneidad que se produce en el paso de un intervalo a otro dentro de una estructura, tiene que darse como *continuidad* de una posición a otra, de manera que la duración del sonido sea la del sonido que dura, la del sonido en su duración. “La mélodie –afirma Ansermet– est une *trajectoire*, c’est-à-dire, le déplacement d’un être-son homogène à travers des intervalles qui sont à la fois des distances positionnelles et des laps de temps”.<sup>71</sup>

---

70 Ansermet.EM, 95.

71 Ibidem, 40.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

El intervalo es “durado” por el sonido y siendo que, en principio, no es más que una línea imaginaria significada por las relaciones entre las diferencias de altura, su existencia –la distancia entre los dos extremos del intervalo o de las estructuras de intervalos– se evidencia como dato sensible gracias a la continuidad del sonido en el movimiento sonoro.

Así surge la *imagen melódica* y por extensión, la *imagen musical*. Vista desde el exterior adquiere la categoría de cosa, como si observáramos el intervalo, del cual es imagen, como una línea quebrada. En este caso la *imagen melódica* es *estática* y la música es, propiamente, *imagen*. Esta imagen, esencialmente espacial, a la que la consciencia psíquica presta o da un determinado contenido afectivo, es trascendente a la consciencia y se identifica con la cualidad de lo *noemático*. Pero si, por su parte, la *imagen melódica* es vivida interiormente como una continuidad de nuestra duración y la percibimos internamente como una línea de arcos cóncavos y convexos que trasciende la discontinuidad de la línea quebrada, entonces es una “estructura de existencia”, que no es sino la esencia del movimiento de los sonidos en el espacio y en el tiempo. La música, en este caso, es “chemin de notre propre existente *reflété par les sons*”,<sup>72</sup> y participaría de las cualidades de la *nóesis*.

En todas estas argumentaciones el desdoblamiento de la consciencia se opera sobre un proceso de reducción en el que una nueva *nóesis* y un nuevo *nóema* da lugar a un proceso de síntesis en el que la actividad reflexiva de la consciencia auditiva se da, trascendiendo el sonido, un espacio sonoro imaginario. Es decir, el *nóema* dejará de ser una imagen puramente sonora para cobrar el significado de una imagen que descansa en el sonido. En la estructura intencional dirigida hacia la música por la actividad *noemática* de la consciencia percibíamos pre-reflexivamente el puro dato sonoro del camino tonal. En cambio, lo percibido *noéticamente* era, en su actitud pre-reflexiva, la constitución misma del “encaminarse” como estructura de temporalidad existencial. Así, lo que es propio de la actitud *noemática* se corresponde con la actividad perceptiva mental, mientras que lo que define la *nóesis*, como acto dador de sentido, es asunto de nuestra existencia psíquica. Aquella, que se construye en

---

72 Ansermet, FM, 404.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

el campo intencional de lo *percibido como tal* –el nóema–, es reflexión pura de la actividad del oído; ésta, la nóesis, que es el aparecer del fenómeno, el acto intencional por el que la consciencia se convierte en consciencia de alguna cosa –de la música, en nuestro caso– es reflexión pura de la actividad mental de la consciencia auditiva. La línea del camino tonal percibido y la línea del camino existido no son sino dos aspectos de una misma estructura que entran en relación, respectivamente, con la actividad de la consciencia mental, que proyecta en el espacio la imagen musical, y con la actividad de la consciencia psíquica que produce, en el espacio psíquico, la actividad de sentimiento en el encaminarse afectivo. En la vivencia musical nuestra existencia psíquica se desdobra en una existencia interna y en su proyección, por extensión en nuestro espacio psíquico, al espacio sonoro imaginario.

A través de la reflexión psíquica de la consciencia sobre el nóema *reflejado* pasamos al acto imaginante por el cual aparece el nóema *imaginario*, la música como imagen estática. La nóesis como actividad también psíquica sobre los datos inmanentes de la consciencia (el camino de existencia cargado de tensiones afectivas y reflejados por los sonidos) proyecta sobre el nóema todas las significaciones posibles por las que se reconoce en él.

Por la *imagen melódica* hemos pasado del espacio sonoro a un horizonte espacio-temporal imaginario. Si el espacio musical es un espacio imaginario, el tiempo se construye en una dimensión temporal propia por la que se diferencia del tiempo del mundo. “Est un temps qui change de mesure à chaque expérience musicale”.<sup>73</sup> En este proceso, la consciencia auditiva ha debido “adoptar” una actitud imaginante (que hace de los sonidos percibidos, un camino de existencia), actitud a la que no puede haber accedido más que a través de una actividad afectiva. Esta actividad afectiva, incorporándose a la actividad auditiva, dará sentido al fenómeno, sin dejar de ser siempre reflexión pura de sí misma. La imagen melódica y, por tanto, la imagen musical brotan del acto intencional por el que la consciencia auditiva se trasciende como consciencia de sí, que viene a ser desde ahora –la consciencia de sí– la protagonista de la transformación; aquella transformación que conduce de la *actitud realizante* (que convierte lo

---

73 Ansermet.FM, 404.

percibido en una sucesión de sonidos en el tiempo del mundo) a la actitud *imaginante*. La consciencia psíquica, en tanto que consciencia imaginante, es la que nos procura la interiorización acabada del fenómeno musical. “La musique – comenta Ansermet– est un phénomène intérieur et purement psychique qui trouve dans les sons de fréquence déterminée et du fait qu’ils sont perçus comme des positions tonales spatiales, le moyen de se signifier, et l’auditeur ne saisira ce qu’y a signifié l’auteur que si se reproduit en lui, à son écoute, l’acte *imageant* qui chez l’auteur a engendré le chemin mélodique”.<sup>74</sup>

#### 4.2.7. Origen y significado de las estructuras armónicas

Para Ansermet el desdoblamiento producido en la consciencia gracias al cual pasamos de la imagen auditiva a la imagen musical es evidentemente manifiesto en la música de estructura armónica. Cuando la melodía se desarrollaba libremente sin otra obediencia que la que se debía a sí misma y, en última instancia, a factores tal vez referenciales pero, en cualquier caso, extraños al hecho estrictamente musical – y ausente aún la armonía de su contexto– el camino de existencia y el camino tonal percibido coincidían en ella misma. Tal es el caso y la característica esencial del extenso período histórico de la música monódica, período que comprende tanto la música de la antigüedad clásica y pagana como el canto llano de la alta edad media y la mayoría de las músicas étnicas. Pero con la llegada de la armonía, el movimiento armónico vino a ser como el cauce del curso de la melodía, el trasfondo sobre el que se despliega el discurrir de lo melódico. Bajo esta nueva circunstancia, el movimiento armónico se convierte en el *encaminarse* de la consciencia de sí ya que, por las razones que más abajo veremos, es al sentimiento de lo armónico a quien corresponde la propia continuidad y unidad del decurso de la música vivida en interioridad. No obstante, caudal y lecho, transcurso melódico y fundamento armónico, aunque de distinta naturaleza, son indisociables y, desde la aparición de la música armónica o, más estrictamente, homofónica, uno y otro no se explican sino en su interdependencia.

---

74 Ibidem, 404.



#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

El origen de este fenómeno se sitúa, según Ansermet, en momentos puntuales de una estructura polifónica. Nos hallamos en la gran época de la Polifonía en la que la consciencia, siempre en palabras de nuestro autor, adapta su perspectiva tonal a una de las dos, tres, cuatro o más voces de una pieza polifónica. La perspectiva auditiva, recordémoslo, define el modo por el que la consciencia musical, siendo consciencia-sonido, percibe la sucesión y el camino que conduce desde el sonido mismo del que ella *es* consciencia al sonido siguiente. Alojándose en un punto del espacio que ella se ha dado a sí misma, la consciencia, como consciencia irrefleja, no crea desde fuera ese espacio sino que lo construye como parte integrante del mismo. En la fenomenología de Ansermet, como ya sabemos, el espacio-tiempo imaginario de la música se constituye en un centro de perspectiva que funciona como auténtico punto de partida –una especie de punto cero– de la actividad de la consciencia. Desde esa posición inicial la consciencia musical se reconoce en el paisaje (tonal) que ella misma, por reflexión, ha constituido, dando así sentido a las estructuras melódicas, polifónicas o armónicas.

Pues bien, este funcionamiento de la consciencia que en términos generales da cuenta de la constitución de lo melódico y, en particular, ilustra históricamente la aparición de la monodia, adquiere en la polifonía un específico significado. Lo que caracteriza el fenómeno musical en una obra polifónica es el hecho de que, en el transcurso de la misma, la consciencia musical elige una de las voces como punto de vista con respecto a las demás. La voz elegida por la consciencia o, mejor aún, la consciencia en tanto que situada en esa voz, se erige, de este modo, en el centro de la perspectiva auditiva y se convierte, por el hecho mismo de la actividad de la consciencia musical, en una perspectiva tonal, ya que la consciencia musical lo es en tanto que consciencia de su posición tonal. En general, es en la voz de *tenor*<sup>75</sup> donde recae en la polifonía la distri-

---

75 En la música polifónica medieval y renacentista, la voz de *tenor*, vocal o instrumental, cumplía la función que le asigna su etimología latina: ser la parte que “sostiene” al resto de las voces. El *tenor*, que aproximadamente desde principios del siglo XII hasta finales del XV significaba, como hemos dicho, la parte –pero no la voz masculina tal como la identificamos hoy– era el fundamento sobre el que se construía la polifonía. Era, de hecho, la voz que llevaba, en valores largos, el *Cantus firmus*, una melodía ya existente propia

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

bución del espacio musical, pues es ella la que se corresponde con la línea melódica en la que la consciencia se instala para percibir el camino del resto de las voces. Desde este punto de partida, es decir, desde la línea melódica que “ocupa” como horizonte tonal, la consciencia musical estará en curso de percibir el camino de las otras voces. Esto ocurre gracias a la relación sincrónica –*armónica*, ya casi podríamos decir– que se establece entre la posición tonal que la consciencia musical ocupa en cada momento de su *duración* en la voz “adoptada”, por un lado, y las posiciones que simultáneamente se producen en el resto de las voces, por otro.

En la polifonía las voces coinciden verticalmente pero no dejan de ser por ello menos melódicas, y la consciencia que rige su *encaminarse*, menos horizontal. Esto da a la melodía su apariencia de libertad y espontaneidad. “Les chemins mélodiques qu’il traçait sur le papier –dice Ansermet– étaient des chemins qu’il se signifiait par soi et pour soi; l’un était peu-être donné, les autres spontanément créés; peu à peu ils furent tous spontanément créés. Toute la polyphonie mélodique est une immense floraison lyrique. Par l’image polyphonique, le musicien se signifiait une collectivité chantante qui se signifiait elle-même en chœur, ou bien il signifiait son propre lyrisme comme le faisaient Machaut, Dufay et leur cercle dans leurs *Ballades*, *Virelais* et *Rondeaux*, comme le faisaient aussi les madrigalistes italiens et anglais”.<sup>76</sup>

Lo que condiciona el movimiento de las voces en su “libertad” no es la coincidencia puntual y momentánea de sus “sonidos” en la simultaneidad, sino el significado que adquiere esa coincidencia a la luz de la referencia que, desde el inicio de cualquier obra polifónica, despliega el horizonte tonal implícito en una de sus voces. Pero por su naturaleza la polifonía es consciencia melódica y, por tanto, la manifestación armónica de su *punctus contra punctus* se materializa fenoménicamente en la aparición transitoria de sus formaciones verticales sonoras. Por eso, para Ansermet, las voces de la polifonía no construyen *noemas* armónicos sino melódicos. La preeminencia del aspecto noemático de

---

del *Canto Llano* de la liturgia cristiana. A esta parte, por tanto, le correspondía ser el registro más grave. En general, todas las demás voces se relacionaban y se componían desde la perspectiva del *tenor*.

76 Ansermet.FM, 522.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

la intencionalidad dirigida a la melodía hace prevalecer aún en la polifonía el estatismo de la imagen sonora. Y decimos aún, porque sólo con el desvelarse de las tendencias dinámicas tonales envueltas en las estructuras polifónicas, la armonía revelará, a su través, el contenido noético de la consciencia musical.

En efecto, en la práctica de la polifonía aparecieron paulatinamente –especialmente entre el Ars Nova y la gran polifonía del siglo XVI– armonías simultáneas cuya estructura de intervalos se corresponde con la calificación de los acordes mayor y menor. Describir el momento histórico exacto del surgimiento de esa cualificación para la consciencia musical –cualificación interior, por tanto, y no mera denominación– es tarea imposible, pero creemos que se puede afirmar con total seguridad que para los músicos de los siglos XIV al XVI se operó, en la composición de sus obras y en la manera de contemplar los contenidos musicales de esas composiciones, un decisivo cambio de significado referencial.

Viene aquí al caso mencionar cómo, en *Entretiens sur la Musique*<sup>77</sup>, Jean Claude Piguet, en su papel de entrevistador –y a tenor de las explicaciones dadas por Ansermet en las respuestas a sus preguntas–, relaciona esta mutación de significado referencial en la música con el cambio de perspectiva ocurrido en la astronomía desde Copérnico. El paso de la monodia a la polifonía constituyó una “modificación radical del sistema de referencia” musical de manera similar al modo en que los descubrimientos de Copérnico alteraron nuestra concepción del mundo. Lo explícito, lo naturalmente evidente –el correlato noemático–, que el sol se levanta por el este, se trueca con Copérnico (y Galileo)<sup>78</sup> en la certeza –el aspecto noético– de que es la tierra la que se mueve alrededor del sol, hecho que admitimos implícitamente desde entonces, aún cuando no lo “veamos”. De manera similar (sólo similar y no idéntica, ya que para Ansermet el descubrimiento de Copérnico se sitúa en la esfera de la cons-

---

77 E. Ansermet-Piguet. EntM, 134.

78 El propio Ansermet subraya: “Ce dédoublement de conscience témoigne de la même conscience qui, sous l’espèce de Copernic et de Galilée, avait aussi donné un sens au mouvement apparent du Soleil, et de la même conscience qui amenait les peintres à signifier par le dessin et la couleur, sur une surface *plane*, la dimension de *profondeur*, la vision de l’espace en perspective”. Ansermet.FM, 925.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

ciencia mental, y no de la consciencia afectiva), la consciencia musical se desdobra, desde la aparición de las estructuras armónicas en la polifonía, en una consciencia que es conciencia de la significación implícita de la armonía y de los encadenamientos armónicos en presencia del contorno “visible”, explícito, del trazado melódico y, a la inversa, consciencia de lo que ella hace o “ve” en la melodía sin dejar de ser, al mismo tiempo, consciencia inmanente de lo armónico. Desde “fuera”, la consciencia musical es consciencia de la melodía – consciencia afectiva ante alguna cosa; consciencia de la *imagen* de lo percibido– e interiormente –como consciencia afectiva *de sí* ante la cosa aparecida, como nóema, en la imagen–, lo es de la armonía. El lado noético de la vivencia armónica estará así condicionando la percepción del nóema melódico.

El sentido de este cambio, por tanto, vino determinado, según Ansermet, por la transformación de la consciencia melódica en consciencia armónica. Ciertamente, como decimos, que la transformación se produjo, al menos, a lo largo de dos siglos, pero no es de extrañar que para el músico polifónico la audición y la práctica, en definitiva la vivencia de las estructuras simultáneas de sonidos, en forma de acordes mayor o menor, sugirieran el cambio referencial antes aludido e impulsaran desde “dentro” –desde dentro de una consciencia armónica incipiente– los procesos musicales de ese mismo cambio. El agente de esta transformación –si tomamos el camino inverso de la percepción simple al significado esencial de la aparición– es el acorde o, para decirlo más exactamente, la síntesis producida en la apercepción de una estructura de posiciones tonales verticales. En este orden, el resultado es la *armonía simultánea*, un fenómeno que sobrepasa la distribución vertical de las posiciones sonoras y procede por síntesis en la captación global de la estructura tonal. El acorde deja de ser percepción de la disposición de intervalos armónicos para ser resultado de la captación de su armonía implícita como disolución en un todo de las posiciones tonales que lo componen. Ciertamente, en el análisis de la audición “objetiva” de una armonía, cualquier músico puede en principio identificar (o procurar, con mayor o menor esfuerzo, que un tercero identifique) las notas-sonido constitutivas del acorde, pero cae por su peso que la misma “condición armónica” de esa armonía –aquello que hace precisamente que nos la signifiquemos como totalidad armónica– desaparecería en cuanto quisiéramos reconocer, en

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

un tiempo que le es ajeno, las notas o, como dice Ansermet, las posiciones tonales que la componen. Por su parte, difícilmente podemos imaginar en realidad otra cosa que la mancha sonora de una armonía, mancha o impresión que reducimos, generalmente, a la representación mental de uno de los sonidos que la conforman al que parecen amoldarse, en nuestra voluntad explícita de reconocimiento de la sonoridad armónica, los demás sonidos. El reconocimiento interior –la audición interior– de una armonía puede ser adiestrado, pero la naturaleza de ese adiestramiento, por muy útil que sea en la práctica de la música, se escapa a la naturaleza propia del fenómeno armónico significado musicalmente.

La armonía simultánea se caracteriza, así pues, por la percepción de un todo en el que las posiciones perceptivas están en correlación con los sonidos producidos simultáneamente en el mundo. Al igual que la altura de un sonido o los intervalos de una melodía, la armonía es un dato de consciencia producto de la percepción de una “cosa” que no sucede como tal –en este caso, como tal armonía– en el exterior del hombre.

Supongamos que percibimos una armonía, por ejemplo el acorde *fa-la-do* en una altura determinada. El añadido de más sonidos a la octava grave o a la octava aguda de este acorde no agrega, en esencia, nada nuevo al reconocimiento de dicha armonía; la “vivencia” de la armonía percibida permanece inalterada. De manera parecida, bajo determinadas condiciones, el orden de las posiciones tonales –las notas, en definitiva– puede cambiar sin que se modifique la armonía percibida, lo que equivale a decir que la elección de un *estado*<sup>79</sup> u otro de un mismo acorde (*do-mi-la* o *mi-la-do* en lugar de *la-do-mi*) no altera la percepción de la armonía, aunque sí, en sentido estricto, del acorde como dato sensible. Para Ansermet, estos supuestos son pruebas de que la apercepción de la armonía simultánea procede por síntesis y es, por esa razón, un fenómeno de consciencia que rebasa la formación vertical de los intervalos que constituyen

---

79 Se conoce como *estado* de un acorde la distribución vertical de las notas que lo componen según esté en el sonido más grave la fundamental, la tercera o la quinta. Así, para el acorde de *do mayor*, si la fundamental, *do*, está en el bajo, se formará el *estado fundamental*, si está la tercera, *mi*, el *estado de primera inversión* y si está la quinta, *sol*, el *estado de segunda inversión*.

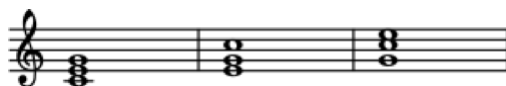
#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

los sonidos percibidos. La armonía simultánea es, así, trascendente ya que la consciencia auditiva determina y califica como consonancia en la simultaneidad la estructura de intervalos que ella misma trasciende. Así como, por “efecto” de la melodía, la consciencia auditiva trasciende la pura percepción de los sonidos en el tiempo del mundo dirigiéndose hacia la aparición de la imagen musical como expresión de un tiempo vivido internamente y proyectado en el mundo, también por “efecto” de la armonía la consciencia trasciende la percepción simultánea de los sonidos en dirección a una vivencia significada por una verticalidad musical de cierto espesor. Ansermet denomina *Primer grado de trascendencia* al movimiento de la consciencia que hace de la melodía una totalidad, una Gestalt, basada en la estructura *pasado-presente-futuro*. Es, en definitiva, el movimiento por el que se totaliza el proceso melódico como un fin completado en sí mismo. El paso del horizonte melódico al armónico por el cual nos movemos de un mundo espacial lineal a un mundo espacial voluminoso, conforma, según Ansermet, el *Segundo grado de trascendencia*. Es el estadio en el que la melodía se apropia a través de la armonía de una cierta corporeidad gracias a la cual da sentido a los sonidos percibidos simultáneamente en el mundo. En fin, en el *Tercer grado de trascendencia* la consciencia musical, haciendo suyo el proceso melódico como existencia, se convierte en su propio fundamento una vez reconocida la independencia con que se ha desarrollado aquel proceso.

Para Ansermet, las leyes de las estructuras armónicas dependen de las leyes de la percepción auditiva. Esta dependencia se asienta en la capacidad de relación (*relationnalité*) de la consciencia. Este concepto de extrema importancia en *Les fondements de la musique*, se puede no tanto definir sino más bien aprehender en la captación del sentido que tiene, en la música, la manifestación de un mismo fenómeno en la exterioridad y en la interioridad de la consciencia. En la exterioridad, las cosas en el mundo están regidas, para la consciencia que las intenciona, por relaciones de exterioridad; en la interioridad, la consciencia, como consciencia psíquica de sí, las lee internamente. La relación logarítmica es, según Ansermet, la que permite comprender, principalmente en la música, las correspondencias entre estos dos modos de ser de la consciencia, como consciencia del mundo y como consciencia de sí. Pues bien, en virtud de esta actividad de relación Ansermet concluye que, en la percepción de una armonía

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

existe un sonido de entre todos los que componen la estructura sonora vertical, que reclama, ser comprendido como centro de perspectiva auditiva por la actividad intencional de la consciencia. Como en la melodía, este sonido –que no es de hecho otra cosa que la fundamental de cada armonía y, en las argumentaciones de Ansermet, el sonido fundamental de la serie armónica–, constituye el punto de vista en el que se sitúa la consciencia para percibir la armonía. Y se constituye como tal sea cual sea el lugar que ocupe dentro de la estructura sonora vertical, es decir, del acorde: *grave* en la estructura *do-mi-sol*, *agudo* en *mi-sol-do* y medio en *sol-do-mi*.



En la música de estructura armónica, la posición que adopta la consciencia en el espacio auditivo es, desde el primer momento, completamente armónica, es decir, espacial. Situada, como sabemos, en la fundamental de la armonía, abre, también desde el primer momento, una perspectiva espacial respecto de la melodía que se despliega en el tiempo. Se instaura, así, una dialéctica melódico-armónica en la que el transfondo propiamente armónico conducirá el curso puramente melódico. Para comprender la importancia y el significado que Ansermet concede a la naturaleza espacial de la consciencia auditiva, hemos de tener en cuenta, al menos, tres aspectos fundamentales.

En primer lugar, la consciencia auditiva adopta, más allá de su posición puramente perceptiva, una *orientación* “a priori” dentro del espacio que ella misma descubre. Esa orientación puede ser de dos maneras: ascendente y descendente. Ansermet llama direccionalidad al movimiento, hacia el agudo o hacia el grave, que adopta la consciencia situada en el punto de partida armónico. La consciencia musical desvela por este medio el acorde *tríada*, manifestación fenoménica de una estructura tonal estable<sup>80</sup> en la simultaneidad. Según Ansermet, el acorde

---

80 La estabilidad de la *tríada* se basa en la quinta que contiene (*do-sol* en el acorde *do-mi-sol*), intervalo tonal principal según ya sostenía la teoría académica. Hablamos, por tanto, de la tríada perfecta en estado fundamental. La existencia del intervalo de quinta *justa* –así llamado porque en sí mismo no contiene transición alguna– garantiza a la tríada su estabilidad

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

tríada puede presentarse en dos formas esenciales distintas según sea su *direccionalidad* en el espacio. El sentido ascendente de la *direccionalidad* se corresponde con el acorde perfecto mayor y el sentido descendente con el perfecto menor. Ansermet explica la propiedad ascendente o descendente de estos dos acordes recurriendo a su descripción fenomenológica de la octava. Como sabemos, la octava, que es el fundamento anterior de todas las estructuras tonales y sus relaciones, atribuye, dentro de su estructura, una complementariedad a la quinta y a la cuarta. Siendo el origen de todos los intervalos, la complementariedad de la quinta ascendente y la cuarta ascendente en la octava, confiere a la melodía su sentido. Pues bien, en el caso de la armonía simultánea, a la correspondencia de la quinta y la cuarta se añade un intervalo de tercera que es el que, en definitiva, determinará la direccionalidad del acorde: ascendente hacia la octava superior si la tercera es mayor y descendente hacia la octava inferior si es menor. Lo importante aquí es destacar que la tercera añadida, además de establecer la estructura fundamental del acorde, esboza en el espacio la dirección de la octava y el trazado melódico, antes incluso de que haya tomado forma temporal.

Atendiendo al carácter sintético de la percepción armónica, la armonía mayor sería, entonces, el modo de significarse en una síntesis momentánea la escala ascendente hacia la octava. La armonía menor, en cambio, se significaría en la síntesis vertical por la escala descendente y *plagal* hacia la octava inferior.<sup>81</sup> En la escucha de la simultaneidad del acorde de *do mayor (do-mi-sol-*

---

y le otorga una sensación de plenitud y acabamiento estructural. La *tríada*, por su estructura interna, es la única formación armónica que puede cumplir la función de tónica de una tonalidad determinada. La estabilidad, como síntesis dinámica de la reciprocidad relajación-tensión, se expresa en la tonalidad, ya que “sólo ella [la tonalidad] –dice Furtwängler– es capaz de representar el estado de relajación como algo que *existe objetivamente* (desde luego, todo puede afirmarse subjetivamente, como en todo estado de ánimo personal), porque tiene a su disposición la combinación arquetípica de sonidos, la tríada mayor, que es determinante”. Wilhelm Furtwängler, *Conversaciones sobre música, op. cit.*, págs. 96-97.

81 El acorde menor responde a una estructura que Ansermet deriva, simétricamente pero en sentido inverso, de la disposición del acorde mayor. La estructura *do-mi-sol-do* del acorde mayor (tercera mayor, tercera menor y cuarta justa) se correspondería, en sentido descendente y a partir de la quinta, con la estructura del acorde menor: *mi-do-la-mi*, mayor (tercera mayor, tercera menor y cuarta justa, todas descendentes). Es también *plagal* porque la dirección (descendente) del intervalo *la-mi* parece obedecer, en la verticalidad, a la atracción que el *mi* ejerce sobre el *la*. Puesta en el orden temporal, esta estructura de cuarta descendente, *la-mi*, es el orden de fundamentales de la *cadencia plagal*



#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

*do*), por ejemplo, la fundamental, como *consciencia-do* tiende a través de su quinta (*sol*), y gracias a la direccionalidad ascendente de su tercera mayor (*mi*), a la octava superior (*do*). En el acorde de *la menor* (*la-do-mi-la*), la *consciencia-la* atrae hacia sí, del agudo al grave y a través de su tercera menor, a su octava (*la*) y a su quinta (*mi*). A partir de este momento, dado que la posición de la consciencia deja de ser sólo tonal para convertirse en armónico-tonal, “nous ne devrions plus parler d’une conscience-Do ou d’une conscience-La, mais d’une conscience posée sur Do [...] et d’une conscience posée sur La”.<sup>82</sup> Ansermet añade que, en este nuevo contexto, la consciencia de posición se define sobre todo como *estado* de consciencia en el que la armonía mayor es un estado de extraversión y la menor, de introversión. Completaremos el sentido de estos dos conceptos unos apartados más adelante.

En segundo lugar, y estrechamente vinculado a lo anterior, las estructuras derivadas de la toma de posición, horizontal o vertical, de la consciencia, crean dos distintos tipos de temporalidad absolutamente interdependientes. A pesar de sus perfiles netamente definidos, estas dos temporalidades encuentran razón de esa mutua dependencia en el marco de una temporalidad trascendente. En la música a varias voces, bien se trate de polifonía o bien de armonía propiamente dicha, las ondas melódicas longitudinales y las armónicas transversales se darán simultáneamente. En la polifonía la coincidencia vertical de las partes melódicas puede hacer que aparezca en cada momento el sentimiento de una armonía. Por su parte, en la música armónica, representada esquemáticamente en la sucesión de acordes, lo melódico tiene su origen en la duración de las armonías. La gran diferencia de sentido que se produce entre la armonía surgida en medio de la polifonía y la producida en la armonía continua es que, en esta última, el estado armónico es permanente y constante mientras que en la primera las coincidencias armónicas son, por decirlo así, circunstanciales o esporádicas. Dicho de otra manera, la amplitud en el seno de una armonía, expresada en los sonidos extre-

---

armónica, IV-I. De hecho, como explica Ansermet, la tendencia plagal de la armonía menor obedece al carácter descendente de la escala menor y al hecho de que el punto de perspectiva en el espacio auditivo se sitúe, o parezca situarse (por la complementariedad de la quinta en la cuarta) en el centro de la escala. En sentido descendente: *Mi-re-do-si-La-sol-fa-Mi*.

82 Ansermet.FM, 924.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

mos que la encuadran (*do1* y *mi* en el acorde *do1-do2-sol-mi*, por ejemplo), deja de ser significada por la expansión horizontal de la melodía siendo esta última, antes bien, determinada por el campo de consciencia armónico; un tipo de percepción por el que se manifiesta la estructura forma sobre fondo.

Ansermet no se refiere al hecho simple de la escucha de una melodía sobre un fondo armónico que la acompaña, lo que entraría dentro de la descripción empírica de un fenómeno que parece o, mejor, aparece en evidencia mostrándonos una realidad fáctica que esconde, sin embargo, otra realidad (musical) ínsita en una manera distinta del *aparecer* de la música. Ansermet nos introduce más bien en el proceso mismo por el que la consciencia musical constituye el fenómeno de la aparición de la música de estructura armónica, entendida esta última como movimiento armónico que “dura”.<sup>83</sup> La armonía es consciencia de una verticalidad, dada a través de los sonidos, que se temporaliza a lo largo de la línea del tiempo a partir de un eje transversal inicial. Una línea melódica puede comenzar en cualquiera de las posiciones de ese eje transversal inicial que nosotros reconocemos como dadas en las consonancias simultáneas de las dos únicas formas estables de acorde –la tríada mayor y la tríada menor–, formas que configuran en su direccionalidad –y para la consciencia que los pone en la música– el campo tonal dentro del cual se despliega la correspondencia melódico-armónica.

No hay melodía que no esté “comprendida” en la duración que implica y se impone a sí mismo el movimiento armónico, como no hay armonía que no dependa en su modo de temporalizarse del recorrido melódico. No tiene que desprenderse de lo dicho que los cambios en el movimiento armónico tengan que ser paralelos a las menores articulaciones de la melodía; la armonía puede permanecer invariable mientras la melodía se temporaliza. Melodía y armonía tonal, se entiende, ya que para Ansermet, como ya bien sabemos, no hay posibilidad de comprensión musical fuera de la tonalidad.

---

83 Mikel Dufrenne, siempre tan cercano desde fuera y tan extraño desde dentro al pensamiento de Ansermet, nos dice: “El material musical se define por la constitución de un campo tonal, y este campo es el teatro de una aventura, de un porvenir, por todo ello la armonía, lejos de ser principio de inmovilidad, puede ser el vehículo de la melodía: pone la tonalidad en movimiento según un dinamismo que es el propio de la percepción”. M. Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, op. cit., vol. I, pág. 298.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

El comienzo del Primer Movimiento de la *Cuarenta* de Mozart,<sup>84</sup> nos ofrece un buen ejemplo.

Mozart  
Symphony No. 40  
in G minor  
K. 550

Allegro molto.

Oboi.  
Clarineti in B.  
Flauto.  
Oboi.  
Fagotti.  
Corno in Balto.  
Corno in G.  
Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello e Basso.

The Oboe and Clarinet parts printed in the two systems at the top were added later by Mozart to replace the Oboe part in the fourth system.

84 Ansermet utiliza el comienzo de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven para hablar de la idea de la temporalidad melódico-armónica; en *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, pág. 340.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

En los ocho primeros compases del tema principal la armonía se mantiene entre el primero y el cuarto. Mientras, la melodía, caracterizada por los propios apoyos de sus articulaciones fundamentales –la insistencia en el *re*, la amplitud de su “salto” hacia el *si bemol* y, desde allí, su descenso por grados conjuntos al *do* del quinto compás–, despliega su tendencia interna descendente en un movimiento *introvertido* del *re* del segundo compás al *do* del quinto. La armonía estable sobre *sol menor* contiene durante cuatro compases el desarrollo melódico que parece progresar de compás en compás. Con la misma articulación rítmica pero esta vez sobre un *do* (quinto compás) que salta al *la* y de ese *la* descende al *si bemol* del compás nueve, la melodía traza un diseño interno descendente –del *do* al *si bemol*– que completa el movimiento *hacia la introversión* iniciado en el segundo compás o, para ser más estrictos, en el primero, ya que el *estado de consciencia armónico* que aparece desde el principio de la obra contiene dinámicamente la posibilidad de expansión a partir del *re*, quinta posición tonal desde la fundamental de la armonía (*sol*). A partir del quinto compás la armonía cambia cada dos compases hasta llegar, en el noveno, a la cadencia en la tónica *sol menor*. La duración de la armonía recae, primero, sobre el acorde de II grado, aún con el *sol* en el bajo –lo que ocasiona verticalmente un acorde de *séptima*, si bien la permanencia en el *sol* implica una dilatación “melódica” en el recorrido del bajo hacia el *fa#*– y luego sobre la armonía del V, con movimiento del bajo de la tercera del acorde, *fa#*, a la fundamental, *re*. Con respecto a los primeros cuatro compases, los cuatro siguientes, y la cadencia en el noveno, sugieren un estrechamiento de la armonía, una suerte de precipitación armónica que busca algún tipo de conclusión. En todo el fragmento el perfil melódico da la idea de movimiento y la armonía, a pesar del motor rítmico de las violas y de los saltos de los bajos, la de una permanencia que transmuta, a través de un cierto espesor temporal, en otra permanencia y otra más hasta llegar a una permanencia *absoluta* –contenida en todo el pasaje en la estabilidad de *sol menor*–, permanencia que el recorrido melódico, por su lado, se apresta a presentar casi plásticamente, sólidamente. En estos nueve compases la armonía parece conllevar su tiempo propio, distinto del tiempo de la melodía. Sus respectivas distintas “cualidades” temporales se rozan sin confundirse y originan una dialéctica en la que el tiempo de la melodía se pre-

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

senta ante nuestra consciencia como siendo más rápido que el tiempo fundamental o base fijado por la armonía. El movimiento armónico, por tanto, discurre más lentamente que el movimiento de la melodía. Esta idea cuajará en el pensamiento de Ansermet convirtiéndose en uno de los pilares de su fundamentación, ontológica y existencial –según sus propia terminología–, del *tempo* de la música. Sobre esta idea volveremos más adelante al hablar de la cadencia y de la constitución del tiempo fenomenológico de la música.

Así pues, la temporalidad melódica y la temporalidad armónica difieren si bien, como decíamos más arriba, coexisten aún en su oposición, al trascenderse, en la temporalidad propia de la música. La oposición de lo transversal (la armonía) y lo longitudinal (la melodía) se mantienen, pero “c’est maintenant l’état du champ dans la simultanéité –dice Ansermet– qui à chaque moment de la *durée* est *transversal* au devenir mélodique comme au devenir harmonique, de même que notre corps est transversal à notre marche sur le terrain”<sup>85</sup>

Desde este momento –y llegamos así a la tercera consecuencia– el movimiento armónico condiciona y determina el movimiento de la melodía ya que,

---

85 Ansermet.FM, 339.

La coincidencia con Celibidache es también aquí notoria. Si los presupuestos teóricos divergen, en cierto modo, entre ambos músicos, la vivencia práctica de la música parece obedecer a los mismos principios. Nos permitimos incluir aquí, por su pertinencia con el tema que nos ocupa, una extensa cita de Celibidache: “Dans la phénoménologie appliquée –nos dice el director rumano–, on distingue: la *pression verticale* (la coïncidence, au même instant, de plusieurs porteurs de tension) et le *flux horizontal* (relations dans l’espace et dans le temps entre facteurs concourants). Les divers éléments, qui sont beaucoup plus que hauteur, durée, intensité et timbre, sur la ligne verticale, agissent simultanément sur notre conscience. *Simultanément* agissent aussi les éléments qui viennent les uns après les autres dans une évolution musicale: dans le deuxième son d’une mélodie (pour prendre l’exemple le plus simple d’un processus horizontal), le premier son avec sa constitution complexe est encore présent, en tant que rétention, dans sa répercussion [*Nachwirkung*] vivante et dans sa relation unique au second. Le deuxième son contient potentiellement aussi le troisième en tant que protention, c’est-à-dire ce qu’il deviendra dans la suite ultérieure du déroulement. Le son n’est pas seul; il est constamment accompagné, dans l’immanence, par le passé, par ce qui vient d’être, ainsi comme par l’attente élevant le regard. Il porte en soi l’héritage de toute l’évolution qui a précédé, et il est en même temps l’exécuteur testamentaire du maintenant évanescant. Cette manière d’être en relation interne et doublement polarisée –d’une part, de façon générale, au système de sons et d’autre part, spécifiquement, à la marche des intervalles propres à une mélodie– constitue l’essence de la simultanéité horizontale mélodique”. Sergiu Celibidache, *La musique n’est rien*, Actes Sud 2012, pág. 243.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

tomando forma fenoménica en los acordes y basándose en el movimiento – virtual o no–<sup>86</sup> de las fundamentales, conduce y une los encadenamientos melódicos (del mismo modo que nuestro cuerpo –añade Ansermet– no sólo conduce nuestra marcha, sino que se convierte en el eje de nuestros movimientos) La armonía, considerada como *estado* de consciencia, va a dar lugar y a contener a la vez, por el movimiento armónico, el *encaminarse* melódico. Esto es posible porque, en la música de estructura armónica, la consciencia es ya desde el inicio consciencia armónica y *sentimiento* armónico, y *sentimiento* del movimiento armónico en su transcurrir. No hay otra instancia aparte de la consciencia que sea capaz de determinar lo “armónico” de la armonía y que haga derivar el movimiento de las armonías –es decir, el enlace de un estado armónico con otro– del sentimiento de lo armónico, o que *vea* en las estructuras sonoras verticales, y en su movimiento, un sentido musical.

La consciencia que piensa la armonía es una consciencia que previamente ha hecho de lo armónico un contenido de vivencia. Una consciencia no se da sin la otra. Por eso, los descubrimientos armónicos en el curso de la historia, que cierta parte de la Estética y de la Historia de la Música presenta como avances en la línea del progreso musical, son producto de una consciencia que los ha constituido como tales y que antes de ser reconocidos y codificados como descubrimientos han tenido que ser vividos por una consciencia irrefleja. “L'échec de la *théorie* devant le problème du sens de la musique –dice Ansermet– provient de ce que les musicologues ont toujours gardé devant celle-ci, malgré les enseignements nouveaux de la philosophie, l'attitude de ce qu'on appelle la *pensée objective*, qui est celle du savant devant les faits naturels...”<sup>87</sup> y unas páginas más adelante, “...nous ne pouvons attendre aucune lumière d'une accumulation de faits musicaux si nous n'avons pas une certaine conscience de la musique qui commence par les qualifier comme tels”<sup>88</sup>

---

86 La fundamental de la armonía (*do* en el acorde de *do mayor*, *sol* en el de *sol mayor*, etc.) no se presenta siempre en el bajo sino que puede estar situada en alguna de las otras voces e, incluso, no aparecer. Tal es el caso por ejemplo, de los acordes tríadas disminuidos, cuya fundamental “real” estaría a distancia de tercera mayor por debajo de la nota más grave. Bajo determinadas condiciones, estos acorde se sienten como armonías de dominante.

87 Ansermet.EM, 83.

88 *Ibidem*, 88

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

El acorde de *sexta napolitana*<sup>89</sup>, por ejemplo, tuvo indudablemente que ser experimentado en algún momento determinado y utilizado por primera vez en una u otra composición musical.<sup>90</sup> Y tuvo que ser vivido, sin duda, en la aparición de sus distintas experiencias y, por tanto, distintos significados más o menos embrionarios. Pero tan evidente es que el acorde no surgió de golpe perfectamente formado en su estructura y función, como que no hubo definición anterior ni norma que prescribiera su uso y modo de experimentación en la práctica compositiva. No hay por qué no suponer que el encuentro de los compositores del XVII –y de los oyentes que tuvieron la fortuna de escuchar sus obras– con los hallazgos armónicos que la teoría de la armonía acuñó posteriormente, no fuera realizado sin saberlo, en una acción musical vivida desde la más pura experiencia originaria en sus aspectos tanto sensoriales como afectivos.<sup>91</sup> Los procesos armónicos, particulares y generales, que brotan de la creación “espontánea” de la música, no pueden ser deducidos de una epistemología fundamentada en las teorías empiristas, que es la que, de una manera u otra, se contiene, en forma de codificaciones de la experiencia musical, en la

---

89 Acorde triada del segundo grado de una escala presentado con la fundamental y la quinta rebajada cromáticamente (en *do mayor, re bemol-fa-la bemol*, en lugar de *re-fa-la*). Usualmente aparecía en su primera inversión, es decir, con el *fa*, tercera del acorde, en el bajo.

90 Diether de la Motte sitúa su aparición hacia mediados del siglo XVII, en el oratorio *Jefté* de Carissimi, y lo define como “eine bis dahin aufgesparte Akkordbildung auf: Der in der Neapolitanischen Oper besonders beliebte und von daher so genannte» Neapolitanische Sextakkord «[...], Mollsubdominante mit kleiner Sexte statt Quinte, ursprünglich kleiner Sexte als Vorhalt vor der Quinte”. Diether de la Motte. *Harmonielehre*, Bärenreiter, 1976, pág. 89.

Para otros tratadistas, la *sexta napolitana* no tiene su origen en una obra en concreto sino que se fragua a todo lo largo del 1600 asentándose y adquiriendo distintos significados en el barroco pleno, en el clasicismo y en las distintas etapas del romanticismo.

91 Sobre la inclusión, junto a los datos de los sentidos, de lo dado afectivo en la experiencia originaria con vistas a la construcción de una epistemología fenomenológica, Roberta de Monticelli escribe: “Por un lado, encontramos los cinco sentidos tradicionales, pero anestesados, depurados del componente afectivo de su ejercicio. Por otra parte, [...] añadimos a los cinco sentidos tradicionales la disposición hacia el placer y el dolor. Y sin embargo, cuando veo un rostro hermoso, me siento *conmovido* por su belleza. Y una composición de colores me puede conmovir por su armonía o falta de armonía (por no hablar de una composición de sonidos). Es además imposible escuchar la voz de una persona que se encoleriza en mi presencia sin escuchar la agresividad de esta voz. ¿Cómo puede ser que las cualidades sensoriales sean algo dado y las afectivas no?” Roberta de Monticelli, *El futuro de la fenomenología*, Ed. Cátedra. Universidad de Valencia 2002, pág. 47.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

mayor parte de los tratados de armonía. Antes bien, son procesos encarnados en la experiencia de la música entendida, en tanto que *Erlebnis*, como presencia de una realidad que la consciencia es en virtud del acto intencional y gracias al establecimiento de la relación entre lo objetivo y lo subjetivo, por decirlo esquemáticamente. Un acorde de *sexta napolitana* no sucede sin más a un acorde en estado fundamental ni precede, como una pieza de un mecanismo de relojería, a uno de *sexta y cuarta*;<sup>92</sup> no son añadidos de un proceso indiferenciado sino momentos significados por la consciencia de lo armónico y, en última instancia, por la consciencia musical.

Si la consciencia auditiva es, desde el inicio, sentimiento armónico y movimiento armónico, ella constituye –concluye Ansermet– una *vivencia de consciencia* que aún no ha cobrado significado en lo percibido. Es decir, la consciencia actúa percibiendo noéticamente el curso de la melodía como objeto de sentido constituido noemáticamente. Pero a diferencia de lo que ocurría con la monodia, en la música armónica la estructura del fenómeno varía. En el correlato intencional de la consciencia, la armonía proporcionaría el ingrediente de la nóesis y la melodía, el del nóema. En una nueva variación de la definición sartreana del funcionamiento de la consciencia, Ansermet dirá que la consciencia auditiva es *sentimiento de armonía* como consciencia de sí y *sentimiento del movimiento melódico* que se extiende sobre la armonía, como consciencia de lo percibido. Como consciencia que es del sentimiento armónico, refleja la nóesis; como consciencia de la melodía, refleja el nóema.

Supongamos que en la voz superior de una música de estructura armónica un *do*, al comienzo de una pieza, desciende de semitono a un *si* y que, a su vez, este *si* asciende también de semitono a un *do*, es decir, a un *do* de igual altura que el anterior: *do-si-do*, por tanto. Supongamos también una estructura rítmica (por ejemplo, tres negras, blanca-negra-blanca o negra-blanca-negra) y un cierto *tempo*, un tiempo medio; por ejemplo, un *Moderato*. Representémosnos ahora, en esquema, que esta secuencia sonora es una melodía y que en esta “melodía” los dos primeros sonidos se presentan sin armonía alguna, no están

---

92 Acorde de tres sonidos en estado de segunda inversión, es decir, con la quinta en el bajo (*sol-do-mi*).



#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

“acompañados” armónicamente. En el tercero, en cambio, la armonía aparece en su “realidad” sonora; el *do* forma parte de una sonoridad armónica. Pues bien, el sonido *si*, y el *do* que le precede, no son, para la música, simples entidades sonoras, ni siquiera dos sonidos-notas que no sabemos *a dónde van*, como a veces, en uso de un lugar común, se dice en no pocos análisis musicales. Pueden estar, arguyen, en una tonalidad u otra y su pertenencia definitiva dependerá de la “escritura” armónica que sustente al segundo *do*, por la que, además, lo pensamos y lo designamos. Si los dos primeros sonidos pueden ser pensados como estando en una tonalidad u otra es porque *no son en* la música; la música no puede pensar su lugar. En un análisis fenomenológico el *do* y el *si* están ya dentro de la música y su ambigüedad es necesariamente musical. Es por esa ambigüedad, precisamente, por lo que son música. Para la fenomenología de Ansermet el *do* y el *si* son *noémas*, datos de la imagen de lo percibido. Lo que les confiere su sentido es la tendencia *noética* que los impele a resolver en *do* (tercer sonido) como voz superior de un acorde de *do mayor*, tónica de la tonalidad del mismo nombre. La tendencia noética hacia *do mayor* es la que, en principio, se espera sin sobresalto. Y se espera porque es la que, por decirlo así, “está a la vuelta de la esquina”; es la más “próxima”.<sup>93</sup> La “ambigüedad tonal” de los dos primeros sonidos, en presencia del dato noemático, es, así, incertidumbre *noética*. Del mismo modo, pero en el otro sentido de la línea del tiempo, si en lugar de aparecer en el tercer sonido el acorde de *do mayor* apareciera el de *la menor*, por ejemplo, la consciencia percibiría el *si* poniéndolo en relación con otro dato *noético* que le daría su sentido como nóema. El estado de incertidumbre en la *nóesis* se deriva de relacionar el *si* con otra armonía que la de *do mayor*.

La armonía no es, pues, lo “percibido” sino lo “vivido noético”, lo “sentido”. En realidad, y como ya dijimos, la armonía simultánea ofrece una nueva perspectiva del espacio sonoro. Desde el momento de su aparición –que ilustra el final de la polifonía como etapa histórica–, este nuevo espacio sonoro encuen-

---

93 Próxima, porque la relación de los dos primeros sonidos con el tercero se inscriben en una atracción en la que la dominante (*sol*) de *do* (tercer sonido) se supone implícita en el *si*. *Sol* es el sonido más cercano a *do* en la dirección ascendente de las quintas.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

tra su justificación en la armonía mayor-menor y en el encadenamiento de los estados de posición armónicos. El fenómeno se presenta históricamente, hacia finales del siglo XVI, con la aparición de la monodia acompañada. Una melodía –un *canto*– y un bajo que perfila la sucesión de las armonías; esta es en esencia su estructura. Ansermet cifra en dos condiciones fundamentales la aparición de esta nueva estructura. En primer lugar, la consciencia musical debe significarse “une certaine structure tonal dans la *simultanéité* comme le fondement de l’être harmonique”. En segundo lugar, la consciencia musical debe significarse “son «projet d’être»” que no es otra cosa que “le passage mélodique de sa position initiale à cette même position visée dans l’avenir à travers la quarte et la quinte –sur le fondement de la cadence harmonique T-SD-D-T”<sup>94</sup>

Es así que en la armonía tonal subyace al camino tonal que la consciencia *existe* en tanto que consciencia de sí. Ese camino tonal existido es, como estructura de temporalidad, paso continuo de un pasado a un futuro y, como estructura de duración, una energía cinética que se manifiesta externamente por medios estáticos de duración, y que es donde se significan en nosotros lo que Ansermet denomina nuestras tensiones afectivas de temporalidad. Pero con la aparición del sentimiento armónico y la objetivación de las estructuras armónicas, la sucesión melódica se transforma en un todo comprensible o, mejor dicho, en la parte inseparable de un todo por el que adquiere paso a paso su sentido (en una acepción similar a la que postula la teoría de la *Gestalt*). La aparición de la armonía sugiere una nueva perspectiva a la que se debe, incluso en su libertad aparente, el desarrollo de la melodía. En el transcurso de la música, la armonía y la melodía tienen, en ese “soportarse” la segunda sobre la primera, temporalidades distintas, estando la temporalidad armónica significada, en el desarrollo de la forma, por las tensiones afectivas que la transportan, gracias al movimiento de fundamentales, de una posición a otra y, por tanto, de un estado afectivo a otro. Sobre alguno de estos aspectos y sobre la segunda de las condiciones más arriba señaladas –el modo de significarse la consciencia musical su *proyecto de ser*–, hablaremos en los siguientes capítulos.

---

94 Ansermet.FM, 530. (Recordamos que T-SD-D-T son las abreviaturas de: Tónica-Subdominante-Dominante-Tónica).

#### 4.2.8. Ansermet sobre Schönberg. Breve exposición de una crítica radical

Precisamente en el entendido de que las melodías no pueden ser captadas como tales más que a condición de que aparezcan a la consciencia como *Gestalten*, como unidades de sentido, que garanticen por la forma la comprensión del mensaje de la música, se inicia, en nuestra opinión, la crítica severa de Ansermet a la música de Arnold Schönberg. Para ser más exactos, lo que Ansermet critica no es la maestría de Schönberg en el manejo de las estructuras de la música, ni su innegable destreza en la instrumentación, ni tampoco el espíritu, reconocible, que anima una honda necesidad expresiva. Su reprobación apunta a las bases teórico-musicales y, con ellas, a los argumentos históricos que justifican –o al menos así lo pretenden– la creación de las obras singulares, sobre todo las llamadas atonales y, muy especialmente, las estrictamente dodecafónicas. Por lo tanto, y en definitiva, Ansermet no critica el desempeño de Schönberg en el manejo técnico de las estructuras musicales, sino el contenido musical que resulta, en sus obras, de su voluntad constructiva.

La historia de la música y, dentro de ella, la mayor parte de los ensayos y estudios analíticos que se ocupan de la marcha de la música de los últimos 70 años, ha dado por buena la teoría de que Schönberg representa la consecuencia lógica y la culminación histórica de un proceso de descomposición del sistema tonal que arranca en el cromatismo wagneriano del que *Tristan und Isolde* sería el símbolo.<sup>95</sup> Es decir, el cromatismo (no sólo wagneriano sino, en general, germánico), conducente a la emancipación de la disonancia, sería el causante de la destrucción de la tonalidad, y no la tonalidad, por la ampliación de sus posibilidades inherentes, la razón de ser del cromatismo y de su propio entorno y campo de acción.

---

95 No sólo arranca sino que, según la opinión de la mayoría de los teóricos de la música, anida embrionariamente en la última obra de Wagner. No deja de ser notorio que Furtwängler, ya en 1947, expusiera, infructuosamente, por lo que se ha seguido viendo en los análisis contemporáneos, la idea contraria: “Se puede determinar con una gran precisión el lugar que ocupa la tonalidad en una pieza musical. En el *Tristan* de Wagner, por ejemplo, que tan a menudo se presenta como testigo principal del progreso de la música, no hay una sola nota que no pueda ser considerada tonal en el sentido estricto de la palabra. Lo mismo se puede decir de Strauss, Debussy y de las primeras obras de Stravinsky”. Wilhelm Furtwängler, *Conversaciones sobre música*, Acantilado, Barcelona 2011, pág. 93.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

Según esta visión, el cromatismo quedaría fuera de la tonalidad como un ente extrañado, expulsado por su propio impulso fuera de las entrañas (y del sentido) de lo que Ansermet, no sin suscitar encarnizadas críticas o displicentes opiniones, llama leyes tonales. La misión de Schönberg, en medio de ese sancionado proceso histórico y de esa convenida evolución del *logos* musical, habría consistido en acelerar la destrucción del lenguaje tonal. Esquemáticamente, Schönberg vendría a representar, entonces, la continuación y culminación de lo iniciado por Wagner.

Pero he aquí que Ansermet, con la aparición de *Les fondements de la musique*, y contraviniendo la opinión común de los estamentos de la vanguardia, sorprende públicamente afirmando, por una parte, que la continuación de *Tristan* y de *Parsifal* es el *Pelléas et Mélisande* de Debussy y, por otra, que el cromatismo, en lugar de ser el agente de la destrucción de la tonalidad, ha surgido precisamente gracias a la tonalidad –dentro de cuyo marco tiene forma y sentido– y no a pesar de ella. Ambas afirmaciones están totalmente entrelazadas y no puede entenderse la una sin la otra. De aquí que al cuestionar, en lo que sigue, las razones que la historia y la ensayística de la música han esgrimido para justificar el paso natural y ordenado de la tonalidad a la atonalidad o el dodecafonismo, estemos aludiendo, implícita o explícitamente, a la función que, según Ansermet, el cromatismo cumple en el lenguaje y en la realidad de la música. Y, a la inversa, al admitir que la posibilidad cromática supone *a priori* la condición tonal y que su despliegue se limita al interior de la *octava* (entendida siempre como complementariedad de la *quinta* y la *cuarta*) de forma tal que, como dice Ansermet, el cromatismo no está basado en ninguna escala cromática sino en la “cromatización” de la escala de siete sonidos, se está poniendo en entredicho lo que las interpretaciones históricas han dado por seguro, a saber: que la evolución natural de la tonalidad llevó a tal índice de crecimiento el desarrollo de sus posibilidades, ya todas exploradas y explotadas, que no cupo al decurso histórico de la música otra alternativa que desembocar en todas aquellas estructuras comprendidas bajo el nombre, un tanto ambiguo, es cierto, de atonalidad. La realidad de la práctica diaria de la música, en todas sus manifestaciones, contradice obstinadamente este criterio general. Veámoslo un poco más extensamente.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

En cierto modo, el cromatismo es una de las perspectivas de ampliación y enriquecimiento de la tonalidad garantizada por el transcurso de las relaciones armónicas, y no una herramienta que la tonalidad, una vez “desaparecida”, ha legado a la posteridad musical como instrumento compositivo abstracto. No hay concatenación lógico-histórica de Wagner a Schönberg a través del cromatismo. O, dicho de otro modo –si es que pudiera hablarse de evolución de la música en el sentido del progreso técnico– no puede constatarse que el cromatismo haya sido la pasarela de acceso “natural” de un estadio anterior, tonal, a uno posterior, atonal o, como gustaba decir a Schönberg, “pantonal”, más evolucionado. Con este criterio se alinea la opinión de Furtwängler: “Son comprensibles –nos dice– los esfuerzos de los partidarios de la atonalidad encaminados a demostrar que ésta evolucionó a partir de la tonalidad como consecuencia lógica de tendencias en ella implícitas. Sin embargo, no se puede negar que estos intentos se sostienen sobre una base poco firme. Hay que admitir que la atonalidad consecuente fue algo completamente nuevo. Es importante tener claro que la atonalidad no constituye el resultado final de la evolución de la tonalidad, sino algo que no existía antes en esta forma”<sup>96</sup>

Si aquella falta de constatación, de la que hablábamos más arriba, puede ser, como mínimo, tenida en cuenta, no cabría hablar, por tanto, de evolución hacia Schönberg ni tampoco hacia Shostakovich, Britten o Dutilleul. No al menos desde la dialéctica: manifestación musical-comprensibilidad auditiva, es decir, desde la potencial capacidad auditiva de relación de la consciencia musical. El cromatismo emancipado, como noción que legitima una práctica, es producto de una reflexión que extrae sus consecuencias desde fuera como producto teórico elaborado de una voluntad que decide, en este caso, la invención de un lenguaje nuevo, como pretende el dodecafonismo. En ningún caso, la decisión misma de ser lenguaje garantizará el surgimiento de un estilo. Para Ansermet la predicación lógica y ontológica que el modo verbal contiene, es, como en el lenguaje articulado, inherente a toda posibilidad de lenguaje musical. El estilo brota en ese medio, pero no sobre la construcción convenida de un nuevo lenguaje o sistema. El método dodecafónico, por ejemplo, puede considerarse a sí mismo como len-

---

96 Wilhelm Furtwängler, *Conversaciones sobre música*, op. cit., págs. 93-94.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

guaje, pero no todo aquél que escriba según este método, tiene garantizado “su” estilo. La atonalidad, entendida genéricamente, tampoco ha substituido en asuntos de estilo a la tonalidad. Puede decirse que la capacidad identificativa de cualquier gesto sonoro como rasgo de un estilo que pueda denominarse musical es propiedad exclusiva del medio en el que esa identificación pueda darse. Y eso, para Ansermet, es por principio inviable fuera de la tonalidad.

Pero prosigamos. La música alemana se caracteriza, según Ansermet, por ser expresión de una modalidad ética *activa introvertida*.<sup>97</sup> Este modo de ser define la época de la armonía, desde el final de la polifonía hasta la creación y expansión, en el siglo XIX, de las formas musicales autónomas. El cromatismo, y las estructuras motívicas que le dan sentido, llevan hasta las últimas consecuencias, interiorizándose, la expresión introvertida, aunque activa, de la lengua armónica –en palabras de Ansermet– y de las formas que la acompañan. No queda fuera de esta concepción el drama lírico wagneriano ya que, procediendo en esencia de una idea musical –posible sólo gracias al camino abierto por el sinfonismo de Beethoven–, participa también de esa modalidad, pues en última instancia no viene a ser otra cosa que “une mise en œuvre du style symphonique en vue de l’expression d’une action dramatique. Mécontent de l’opéra – continúa Ansermet–, doutant de la capacité d’*autonomie* de la musique, mais sentant vivement que la dialectique symphonique ouvrait la voie à la « mélodie infinie», Wagner eut la vision d’un développement possible de cette dialectique motivé par l’action dramatique et éclairé par le verbe chanté”<sup>98</sup>

De alguna manera, la expansión tonal y el acrecentamiento del uso del cromatismo (con el cambio que supone su paso de ser matización del diatonismo a constituirse en una cierta fundamentación de las estructuras melódicas, cual es el caso emblemático de *Tristan*) condujo a la música alemana a un callejón sin salida que provocó, dicho en términos generales, dos distintas respuestas: la de Schönberg, que en su práctica compositiva dio de hecho por finiquitada la tonalidad, después de aceptar y ejemplificar lo que la teoría acerca de la exacerbación cromática y la emancipación de la disonancia –que intentó justificar científica-

---

97 Según la clasificación que comentaremos en el capítulo 5.3.

98 Ansermet.FM, 603.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

mente– le indujo a creer, y la de Paul Hindemith, que buscó encajar el libre curso del cromatismo en una estructura diatónico-tonal<sup>99</sup> (que en buena parte de su obra, mediante la práctica del contrapunto lineal, le llevó al uso de la politonalidad) basada en una teoría interesante pero alambicada de los hechos de la acústica de los sonidos musicales. En el mismo contexto histórico y estético, y ante iguales circunstancias, Schönberg y Hindemith tomaron caminos distintos. Schönberg, el que le condujo a la creación del dodecafonismo, transportado principalmente –sin que podamos obviar, ni mucho menos, el resultado concreto de sus composiciones– en andas de la teoría y la especulación. Hindemith, volcado directamente en la práctica tanto instrumental –a través del contacto directo con los sonidos– como compositiva, y sustentado en la búsqueda de una teoría que fundamentara, desde una nueva perspectiva, las relaciones tonales. Ni el uno ni el otro consiguieron perpetuar sus respectivos sistemas teóricos mucho más allá de ellos mismos. Han quedado para la historia y, en tanto que opciones compositivas individuales, como patrones o muletas de posible uso circunstancial. Pero, mientras que Schönberg creyó haber encontrado, en el concepto de emancipación de la disonancia y en la práctica y teoría dodecafónica emanada de dicho concepto, una solución musical absoluta que “asegurará la supremacía de la música alemana durante los próximos cien años”<sup>100</sup>, Hindemith se propuso edificar una teoría de la composición, basada en las concomitancias de la serie armónica, que integrara las resonancias armónico-tonales y restituyera, en cierto modo, la posibilidad de un sistema referencial auditivo en la música.

Ansermet, andado el tiempo, puso reparos a la teoría de Hindemith a la que, sin embargo, había saludado con entusiasmo en sus primeros pasos. Así, en respuesta a una pregunta de Piguet sobre Hindemith, Ansermet responde:

---

99 Así, Humphrey Searle, compositor y teórico inglés, escribe: “El problema que Hindemith intenta resolver [en su texto *Unterweisung im Tonsatz (Adiestramiento en la Teoría de la Composición)*], como verán claro los que me han seguido, es el del libre uso de las doce notas de la escala cromática dentro de la estructura tonal. Ya hemos visto cómo este problema se suscita en el caso de Bartók y lo difícil que es dar alguna explicación teórica real de sus procedimientos; Hindemith siente que es posible dar explicaciones acerca de este tipo de escritura cromática y se propone buscarlas”.

Humphrey Searle, *El contrapunto del siglo XX*, Vergara Editorial, Barcelona 1957, pág. 75.

100 En una carta dirigida a su alumno Josef Rufer en julio de 1921.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

“Hindemith est un des musiciens le plus probes que je connaisse; il est manifestement un musicien-né, le plus doué de ceux qu’ait produit l’Allemagne depuis la génération Strauss-Mahler-Reger. Précisément parce qu’il est probe, les problèmes que notre époque posait aux compositeurs l’ont amené à chercher des bases sûres à sa technique. Malheureusement il les a cherchées dans les phénomènes acoustiques, ce qui, à mon sens, est une erreur. Il s’ensuit que dans la mise en œuvre de ses conceptions musicales, et de ses aspirations, Hindemith s’appuie en somme sur sa théorie qui est contestable. Et, en tout cas, cet appui sur la théorie enlève quelque chose à la spontanéité créatrice dont témoignaient ses premières œuvres. D’autre part l’artisan en lui semble l’emporter sur l’artiste, ce qui donne parfois à sa musique le caractère d’un travail très bien fait, c’est certain, mais d’un travail bien fait, sans plus. C’est à ces deux traits, je crois, que l’on peut attribuer le fait que ses dernières œuvres n’ont pas trouvé dans le public l’adhésion qu’y rencontraient et que rencontreront toujours des œuvres comme *Mathis der Maler*, ou *Nobilissima Visione*”<sup>101</sup>

Así y todo, el criterio de Ansermet sobre Hindemith, que fluctúa de la aceptación de sus primeras obras al reparo relativo de su posterior producción y que –como acabamos de ver– rechaza, además, las propuestas teóricas de su texto fundamental, ocupa un lugar bien distinto y esencialmente contrario (y que, por lo demás, deja más de un resquicio a alguna valoración positiva) respecto al implacable juicio de Adorno, fabricado, es verdad, con otros ingredientes teóricos de partida. El contraste es tan evidente en este caso como radical es la distancia que los opone, de manera similar, en el caso de Schönberg.

---

101 Ansermet.EntM, 69. En *Les fondements de la musique*, Ansermet ya había expresado opiniones similares sobre Hindemith: “Il est très significatif aussi –escribe– que les jeunes Allemands suivent Schönberg plutôt qu’Hindemith, le seul musicien manifestement génial qu’ait produit l’Allemagne après la première guerre (si l’on excepte Berg, qui est autrichien). Hindemith a cherché ses sources dans la musique germanique préclassique, et a débuté par une pure polyphonie polytonal. Mais il s’est mis en quête d’un nouveau fondement tonal à donner aux structures musicales, et il l’a cherché dans des lois *acoustiques*, ce qui est une erreur.[...] Cela ne l’a pas empêché d’écrire des œuvres magistrales, c’est le cas chaque fois qu’il s’est donné un grand thème et un thème approprié à l’expression musicale”. Ansermet.FM, 829.



#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

En general, es bien conocida la opinión de Adorno sobre Schönberg (y sobre Stravinsky), pero tal vez no tanto la que le inspiraba Hindemith. En efecto, la dura crítica que Adorno, en un artículo de 1939, dirige al citado libro, a la teoría y, en su conjunto, a la música de Hindemith, deja bien a las claras el significado que el compositor de *Mathis der Maler* tuvo en la encrucijada de la música alemana antes de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo habida cuenta del decisivo papel que el juicio de Adorno, eximio defensor de Schönberg, jugaba en la filosofía de la música en la Alemania de entonces. (Los entrecomillados en el texto refieren determinados conceptos empleados por Hindemith en su escrito): “El «*musicus* creyente» –dice Adorno– se transforma en un racionalista furibundo tan pronto como tiene que habérselas con acordes, o incluso sólo con intervalos, en los que se han sedimentado experiencias históricas: que llevan en sí mismos la huella del dolor histórico. Cueste lo que cueste, es preciso demostrar a partir de puras leyes tales acordes o intervalos, incluso cuando hace ya mucho tiempo que se han endurecido socialmente hasta tal punto que, convertidos en una segunda naturaleza, no tienen ya ninguna necesidad de molestar a la primera. Más de una cuarta parte del libro, titulada «La materia prima», se ocupa en extraer de la serie de los armónicos superiores los doce sonidos de la escala cromática. Como es natural, la materia prima no concuerda con la naturaleza; Hindemith es igual de incapaz que todos sus antecesores de resolver el problema de la «destrucción de la pureza de la escala», destrucción que fue causada por el uso exclusivo de intervalos justos. Pero él es un artesano demasiado fiel como para reconocer que la racionalización de los sonidos físicos producida por la afinación temperada fue una intervención consciente en un material natural que había llegado a convertirse históricamente en un obstáculo de la producción musical”.<sup>102</sup>

Que sepamos, y dicho sea de paso, nunca hubo disputa pública entre Ansermet y Adorno, a pesar de las muchas razones que habrían podido encenderla. La virtual polémica, nunca manifiesta, describe sin demasiada dificultad un hipotético campo de batalla como lugar de enfrentamientos posibles sobre asuntos de gran calado, referidos, como mínimo, a la creación, la teoría y la

---

102 Theodor W. Adorno, *Impromptus*, Editorial Laia, Barcelona 1985, pág. 87.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

interpretación de la música del siglo XX. Por sus escritos y principalmente por su correspondencia con J.-Claude Piguet, sabemos muy poca cosa de las opiniones que a Ansermet le merecía Adorno, si bien, en cualquier caso, nos bastarían esos pocos párrafos diseminados por aquí y por allá para cerciorarnos de que no compartía con él ni sus criterios sobre la música ni sus argumentos sobre la visión filosófica de la realidad. Por otro lado, no haría falta más que recordar y constatar que cualquier fenomenología derivada de Husserl, como la que practicó Ansermet, fue fuertemente contestada por Adorno,<sup>103</sup> y no sería muy atrevido suponer en consecuencia que, asentados cada uno de ellos sobre bases teóricas tan distintas y sobre una visión tan opuesta del arte y de la música, la disputa habría estado servida, sobre todo si Adorno hubiera tenido a bien zambullirse en ella. Ansermet estaba al tanto del pensamiento adorniano al menos en lo que concernía a la música contemporánea y, así, en 1967 nos lo encontramos leyendo *Philosophie der neuen Musik* (y, en general, disintiendo de sus contenidos fundamentales.)<sup>104</sup> Tal vez la figura de Ansermet como pensador habría quedado menos eclipsada si, en vida, hubiese tenido en los foros públicos un contrincante tan cualificado filosófica e intelectualmente como sin duda lo habría sido Theodor W. Adorno.

Pero volvamos al eje central de nuestro discurso. Según Ansermet, el punto de no retorno alcanzado por la música alemana a comienzos del pasado siglo, produjo la mutación de la tendencia general estética y ética de la música europea, representada por el paso de la expresión *activa-introvertida* de la música alemana al *lirismo objetivo* de Debussy. Debussy significa “le parfait équilibre de l’*introversion* et de l’*extraversion*”,<sup>105</sup> al que no es ajeno la influencia mediadora que, sobre el autor de *Peleas*, tuvo en general la música rusa de la segunda mitad del

---

103 Si más no, en primeros trabajos como *La trascendencia de lo cósmico y lo noemático en la fenomenología de Husserl* o en estudios posteriores como *Sobre la filosofía de Husserl o Husserl y el problema del idealismo* (Akal, Madrid 2010).

104 En carta a Piguet, Ansermet escribe: “Quant à Adorno, je lis pour voir où est chez lui le défaut de la cuirasse afin de pouvoir en démonter les théories dans mon prochaine livre”. Ansermet-Piguet.Cdance, 283.

105 Ansermet.FM, 771.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

XIX, caracterizada, en palabras de Ansermet, por una consciencia *pasiva y/o extravertida*.<sup>106</sup> Tal como sucede con la música de Schönberg, no hay tampoco concatenación causal entre Wagner y Debussy. Pero mientras que en el caso del primero esa concatenación causal histórica suele reivindicarse generalmente como legítima, en el caso del segundo no es sino por la completa autonomía de los elementos formales, no sujetos a una interpretación mecanicista de la historia, que se posibilita la libertad de elección frente a los recursos –entre ellos el cromatismo– empleados en la obras de Wagner. Debussy, a través sobre todo de ciertos estilos alemanes –principalmente Bach y el mismo Wagner– descubre y se nutre de dos conceptos y usos tan genuinamente germánicos como son la conducción de la marcha del bajo (*Bass-Führung*) y los procesos de desarrollo (*Durch-Führung*). Pero es esta misma manera, liberada de todo compromiso, de absorber el legado de determinados aspectos de la música alemana, lo que hace decir a Ansermet, no sólo que *Pelléas y Mélisande* significa la continuidad del Wagner de *Tristan*, sino que la estructura de las obras del último período de Debussy se caracteriza en general por “un mélòs autonome, linéaire, plurilinéaire ou volumineux et un mouvement harmonique également autonome, conduit par le mouvement de la basse, qui en sous-tend le cours”. Y continúa Ansermet: “ Par la double autonomie du mélòs et du mouvement harmonique, cette musique réalise une sorte de synthèse de la musique de souche française et de la musique de souche germanique”.<sup>107</sup> Nuevas armonías, como la que surge de la funcionalidad melódico-armónica del acorde de *quinta aumentada*,<sup>108</sup> el empleo de la polito-

---

106 En su comentario sobre las modalidades de la música rusa, Ansermet escribe: “Ceux qui ont voyagé en Russie savent que Saint-Pétersbourg (devenu Leningrad) et Moscou sont opposés comme le jour et la nuit; aussi l'école de Balakirev, qui cultive dans la musique instrumentale le lyrisme objectif et représentatif, le genre épique, la musique d'images, et qui fait du chant populaire russe et des melismes orientaux des *images mélodiques*, manifeste-t-elle par là une attitude extravertie, tandis que Tchaikovski adopte dans ses symphonies et en général dans ses œuvres, sauf dans la musique de ballet, l'attitude introvertie qui caractérise ce que l'on a appelé le romantisme. Ce qui fait alors l'unité de la musique russe est l'attitude *fondamentalement* passive de la conscience de soi musicale...” Ansermet.FM, 682.

107 Ansermet.EM, 205.

108 Acorde formado por dos terceras mayores a partir del sonido más grave (*do-mi-sol#*). La distancia que hay entre el bajo y el sonido más agudo es de *quinta aumentada*; de aquí el nombre del acorde.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

nalidad o la relativa pérdida del significado estructural de la cadencia de dominante, son aspectos que resultan de un cambio de perspectiva (de un cambio de modalidad histórica, podría decirse) que, sin embargo, se mantiene dentro de los límites tonales.

En su minuciosa crítica, Ansermet se detiene en distintos aspectos de la personalidad musical y la obra de Schönberg: el Schönberg músico, el teórico, el profesor, el artista y el creador del método dodecafónico. Ansermet analiza incluso la personalidad de Schönberg (en la que ve la dimensión trágica de quien no logra comunicar su necesidad de expresión<sup>109</sup>), cuestiona su entendimiento de la música clásica, porque en sus análisis “*atomise la musique et s’imagine qu’elle se constitue bout à bout, d’intervalle en intervalle*”,<sup>110</sup> y se pregunta cómo la técnica dodecafónica pudo expandirse tan rápidamente fuera del entorno de Viena y Berlín.<sup>111</sup> De todos estos aspectos, nos detendremos brevemente, para concluir este apartado, en los reparos que Ansermet pone al método dodecafónico o, como el mismo Ansermet dice, a la doctrina serial.

Como se sabe, el dodecafonismo de Schönberg plantea, previo a la composición, la construcción de una serie de doce sonidos basada en las doce notas de la escala cromática. La confección de la serie está sujeta a una norma ineludible: evitar cualquier referencia tonal en la sucesión de los intervalos

---

109 Schönberg, según Ansermet, “*aspirait à l’impossible*” ya que quería significar cosas a través de un medio que “*échappaient au pouvoir de signification du langage musical*”. A partir de aquí, el lenguaje de Schönberg “*n’est plus une expression mais n’est qu’un signe de l’homme, un signe de ses vellétés expressives, [...] un signe bien signifié, par l’artificialité de son langage, d’un tragique besoin d’expression de soi...*” Ansermet.FM, 800-801.

110 Ansermet.FM, 796.

111 “*La raison de cette extension internationale –dice Ansermet– réside sans doute dans le «sérieux» de l’idéologie schönbergienne, dans son apparence de nécessité historique et de théorie «scientifique», ainsi que dans la satisfaction qu’elle apportait au besoin de «nouveau» et dans la facilité qu’elle apportait à cet égard au travail du compositeur*”. Ansermet.FM, 801.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

que forman la serie. El propio Schönberg lo aconseja: “Sería perturbadora – escribe– hasta la más débil reminiscencia de la anterior armonía tonal, pues produciría una falsa impresión expectante de resoluciones y continuidad. El empleo de una tónica es decepcionante si no está fundamentado en *toda* la relación de la tonalidad”.<sup>112</sup> Al contrario de lo que el creador del dodecafonismo pretendía, Ansermet afirma que la serie no garantiza la unidad de la obra.<sup>113</sup> ¿A qué unidad se refiere?, se pregunta. La unidad interna de las estructuras sólo puede asegurarse por la tonalidad y la unidad de sentido de la obra proviene exclusivamente de la trascendencia de la forma. El origen del importante problema de la forma que el método serial deja sin resolver se halla, a ojos de Ansermet, en que la serie no puede percibirse como un motivo, como también pretendía Schönberg,<sup>114</sup> ya que transgrede el fenómeno fundamental que refiere que la consciencia auditiva, “antes” de cualificar las relaciones sonoras como música, ha de poder relacionar la sucesión de sonidos con la primera posición tonal de inicio. Es decir, en cualquier lugar de su desarrollo, una frase o un motivo, cobra su sentido para la consciencia sólo en su relación con el sonido inicial. Es prerrogativa de la tonalidad, por tanto, que la consciencia musical encuentre el correlato de su intencionalidad en una estructura sonora de sentido.

Esta ausencia de sentido, según Ansermet, ocurre en el dodecafonismo desde el momento mismo en que la consciencia se dirige puramente a lo percibido. La consciencia que percibe se extravía musicalmente ante estructuras entre las que no existe relación tonal alguna (justamente lo que Schönberg exige como condición ineludible de la composición con doce sonidos).<sup>115</sup>

---

112 Arnold Schönberg, *El estilo y la idea, op. cit.*, pág. 106.

113 “La mayor ventaja de este método de composición con doce sonidos estriba en su efecto unificador”. *Ibidem*, pág. 126.

114 “La serie básica –dice Schönberg– oficia a la manera de un motivo. Esto explica por qué tal serie ha de ser ideada nueva para cada pieza. Este ha de ser el primer pensamiento creador”. *Ibidem*, pág. 105.

115 Schönberg lo justifica así: “Muy pronto resultó dudoso el que la tónica constituyese el centro permanente al que habría de corresponder toda armonía o sucesión armónica. Asimismo, resultó dudoso si la tónica que apareciese al principio, al final, o en cualquier otro lugar, tendría realmente un sentido constructivo. [...] De esta manera, si no en la

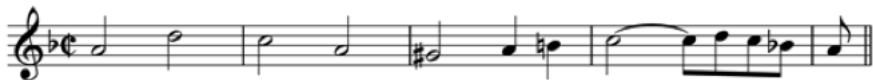
#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

Esto es debido a la carencia en las estructuras dodecafónicas de lo que Ansermet llama *principio de identidad*, uno de los principios fundamentales de la actividad de relación de la consciencia, y que establece, en el área de la *cadencia*, los dos momentos de energía vinculados internamente en la consciencia psíquica de sí entre la relación dinámica de identidad y la relación estática de identidad. Esta carencia afecta de manera visible a la práctica imitativa de la técnica dodecafónica ya que, por su propia formulación de origen, prescinde de la posibilidad de relación de la consciencia auditiva. Dicho de una manera más cercana, la imitación dodecafónica no es audible musicalmente porque rechaza la perspectiva tonal y, por tanto, la modulación potencial implícita. Un sujeto de fuga de Bach no es reconocible *en sí* como sucesión de sonidos sino por la capacidad que tiene de ser aprehendido tonalmente. La primera respuesta de *El arte de la fuga (Die Kunst der Fuge)*, por ejemplo, no reproduce exactamente la misma distancia interválica que el sujeto, pero eso no es óbice para que sea escuchada y comprendida, para una consciencia que no piensa sino que siente tonalmente, como una clara imitación.

##### Sujeto



##### Respuesta



---

teoría, la tonalidad fue ya destronada en la práctica. Esto solo quizá no hubiese causado un cambio radical en la técnica de la composición. Sin embargo, fue preciso tal cambio al sumársele el desarrollo que terminó con lo que yo llamo *la emancipación de la disonancia*". Arnold Schönberg, *El estilo y la idea, op. cit.*, págs. 102-103.

Aparte de otras consideraciones que posiblemente merecerían estas palabras, no deja de ser llamativo, a más de setenta años vista, que lo que Schönberg hace recaer en la práctica haya sido en realidad designio de la teoría. Es la teoría la que anuncia el final de la tonalidad, no la práctica. La tonalidad, en la práctica, se halla por doquier.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

En la composición dodecafónica este “procedimiento”, con iguales características, no sólo no ocurre, sino que no puede ocurrir porque está fuera de sentido. El primer plano del sujeto de una fuga de Bach –o de un tema de sonata de Beethoven– no es reconocido salvo en el campo de consciencia que lo hace reconocible. Lo que se capta no es el tema aislado sino apareciendo sobre un transfono –presente o no, pero siempre significándose a través del mismo tema–, que lo incluye y con el que participa de las mismas propiedades de comprensión; lo que nos remite a lo que decíamos unas líneas más arriba cuando hablábamos de la unidad de la obra. Además, y por lo que respecta a la imitación como tal, Ansermet achaca a la creación dodecafónica un abuso en la utilización de esta técnica compositiva, lo que redundaría en una relativa pobreza y un cierto mecanicismo de la invención melódica, que habría de descansar, según nuestro autor, en el principio de la variación constante del camino tonal.

Si la necesidad de la modulación o, mejor dicho, su potencialidad, en cualquiera de sus modos de ser, se anula, se aniquila también el elemento por el que se construye la forma. La transposición de la serie dodecafónica a distintas alturas de intervalos no cumple, en ningún sentido, el papel de la modulación, si más no, porque en la misma serie se ha abolido por principio, cualquier relación tonal. El mismo Schönberg, esgrimiendo la ausencia de modulación como dato positivo y fundador de su nuevo sistema de composición, nos lo dice: “El concepto de *emancipación de la disonancia* se refiere a su comprensión, considerándola equivalente a la comprensión de la consonancia. El estilo basado en esta premisa tratará las disonancias como consonancias y renunciará al centro tonal. No estableciéndose referencia moduladora, quedará excluida la modulación, puesto que modulación significa abandono de la tonalidad establecida para constituir *otra* tonalidad”.<sup>116</sup> Pero en la modulación tonal lo que cambia no es el sonido aislado, ni siquiera la contraposición horizontal de dos sonidos, sino la perspectiva, el eje total del horizonte auditivo de la consciencia. En la tonalidad, su uso ni se prescribe ni se alienta; es una potencia que crece al construir y desarrollar la forma. Para Ansermet, excluir de la música la ca-

---

<sup>116</sup> Arnold Schönberg, *El estilo y la idea*, op. cit., pág. 103.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

pacidad de modulación es ignorar que la consciencia auditiva modula. Sin modulación significada “*la consciencia de sí musical no sabe a dónde va*”, dice Ansermet y, sin sucesión armónico-tonal, la melodía pierde el dinamismo que la impulsa. La consciencia auditiva queda así restringida a existir pasivamente en el decurso del tempo de la música, sometida a los efectos rítmicos y a expensas de los grados dinámicos externos –del estrépito a la calma– paralelos a la mayor o menos fuerza de la sonoridad.

Sin embargo, la idea de que la vuelta repetida o frecuente de un mismo sonido otorgue a ese sonido el sentido de una tónica, es falsa. Ansermet sale así al paso de la afirmación de Schönberg que considera que la repetición de un sonido recalca la sensación de tónica y hace peligrar la unidad de la obra: “La utilización de más de una serie –escribe Schönberg– no fue adoptada por razón de que, en la serie siguiente, uno o más sonidos se repetirían con demasiada proximidad a la anterior. De nuevo aparecería el peligro de considerar como tónica a la nota que se repitiese. Además, quedaría aminorado el efecto de unidad”.<sup>117</sup> Lo que la repetición de un sonido confiere a ese mismo sonido es una posición determinada y significativa dentro de la estructura tonal, pero no única y exclusivamente la de tónica.

Pero tal vez el mayor error de Schönberg, según Ansermet, es haber concebido que los principios que rigen la organización sucesiva de los sonidos son

---

117 Arnold Schönberg, *El estilo y la idea*, op. cit., pág. 106. Schönberg, en cierto modo, desaconsejaba, como regla general, la utilización de no más de una serie –sometida, eso sí, a los recursos del contrapunto (serie invertida, retrogradada y retrogradada invertida, además de la original)– en la composición de una obra. Así, un poco antes, en otro lugar de su escrito, Schönberg dice: “Las restricciones impuestas al compositor al obligarle a utilizar tan sólo una serie básica en la composición son tan severas, que únicamente las salva aquella imaginación que haya superado un enorme contingente de aventuras.” *Ibidem*, pág. 109.

El temor inicial de Schönberg a engendrar monotonía con el empleo de una sola serie, quedó disipado, según él mismo relata, al emplear en su ópera *Moisés y Aarón* una única disposición de sonidos. Sin embargo, este consejo no siempre fue observado por sus continuadores. Alban Berg, uno de sus dos principales discípulos, no sólo emplea varias series derivadas de la serie original, sino que, con extrema minuciosidad, las manipula y “re-inventa” con el fin de conseguir el telón de fondo tonal en el que encajar el aliento lírico-dramático que su inspiración como compositor le pedía. La ópera *Lulu* y el *Violinkonzert* son, este sentido, casos paradigmáticos.



#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

los mismos que los que organizan su simultaneidad. Casi con el único requisito de una cierta imaginación sonora, la disposición a conveniencia en la práctica compositiva de los sonidos de la serie tanto en la sucesión como en la simultaneidad, es decir, tanto en la horizontalidad como en la verticalidad, conduce a la incomprendibilidad del sentido de las armonías en su relación con la melodía. “Les lois de la conscience auditive –señala Ansermet– ne sont pas celles de la conscience visuelle” y ocurre que, por este motivo, “les significations expressives que Schönberg a voulu mettre dans ses structures [...] ne sont pas *communicables*”<sup>118</sup>, ya que, subraya además Ansermet, Schönberg construye por separado, en sus obras dodecafónicas, los diseños melódicos y las estructuras verticales, como si los primeros no tuvieran nada que ver internamente con las segundas.<sup>119</sup> Así, tanto en el caso del oyente como en el del músico, que –siempre que quiera darse para sí el sentido de una obra determinada– habrá de entresacar conclusiones y llegar a una cierta comprensibilidad teórica sólo a través de supuestos analíticos, la captación en la vivencia del sentido de una obra dodecafónica permanecerá, cuanto menos, confuso. Anulada, por el propio mecanismo de la serie, la posibilidad misma de que dicha obra pueda transmitir claramente un estado afectivo, y anulado, por tanto, el significado afectivo de las armonías, los determinados acordes que surjan en su transcurso serán como “des *signes* apparus dans le temps, des gestes vides de toute autre signification précise que celle que leur donne le rythme”<sup>120</sup>

---

118 Ansermet.FM, 785.

119 “Los elementos de la idea musical están parcialmente incorporados al sentido horizontal en forma de sonidos sucesivos, y en parte se hallan en el sentido vertical como sonidos simultáneos. La mutua relación de los sonidos regula la sucesión de intervalos, así como su asociación en armonías; el ritmo regula la sucesión de los sonidos, como también la de las armonías, y organiza el fraseo. Esto explica por qué, como luego se verá, la serie básica de doce sonidos (SB) puede utilizarse indistintamente en cualquier dimensión, en su totalidad o en parte”. Arnold Schönberg, *El estilo y la idea, op. cit.*, págs. 106-107. En el mismo artículo, *La composición con doce sonidos*, unas páginas más adelante, Schönberg escribe: “Esta agrupación [de grupos de notas de la serie] sirve principalmente para proporcionar regularidad a la distribución de los sonidos. Los sonidos que se emplean para una melodía se separan así de los utilizados para el acompañamiento, para las armonías, o para acordes y voces requeridos por la naturaleza de la instrumentación...”  
Ibidem, pág. 112.

120 Ansermet.FM, 786.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

La crítica de Ansermet a la música dodecafónica se extiende a los compositores que la adoptaron de oídas y la aplicaron a su manera, y se prorroga en un rechazo estricto, aún más severo si cabe, pero rigurosamente fundamentado, a las generaciones de compositores formados al entorno de Darmstadt –Boulez, Stockhausen, Nono, etc.– y a sus epígonos. (Ansermet deplorará que el grupo de compositores surgidos después de la Segunda Guerra Mundial, eligiera la ruta de Webern y no la Berg “qu’il est le seul des trois initiateurs de la musique sérielle chez qui le sens musical ait dominé la théorie”).<sup>121</sup> La prolongación del planteamiento original de la serie a todos los parámetros susceptibles de estructuración, tendencia conocida como *serialismo integral*, no sólo insistía en la idea de que “la musique est faite *avec des sons*, indifféremment distribués dans la simultanéité et dans la succession”, sino que postuló, además, que “ces sons étaient non seulement qualifiés par leur *hauteur* mais tout autant par leur *timbre* et par leur *intensité*, mettant ainsi sur le même plan trois qualités du son qui dans la langue musicale ont des fonctions très différentes”.<sup>122</sup> La crítica de Ansermet continúa señalando cómo en estos compositores el ritmo se desgaja de la estructura tonal, indiferente al sentido de unidad conjunta –total e interna– de estos elementos, y se presenta, en sus composiciones y en sus explicaciones, abundando en la idea de que los diseños y estructuras rítmicas, –en realidad, cadencia interior de todo lo que en la música es principio–, vienen determinados desde fuera y sostenidos sobre leyes métricas que parecen serle propias.

A pesar de su dureza, la reprobación de Ansermet no es indiscriminada. Su admiración por Alban Berg, por ejemplo –cuya música también somete a un escrupuloso y revelador análisis en dos importantes subapartados de *Les fondements de la musique*– lo corrobora. Ya en 1948, trece años después de la muerte del compositor, tanto la música como la personalidad musical de Berg, le arrancaron un párrafo como el siguiente: “Dans l’entourage de Schönberg même, Alban Berg a accompli ce tour de force de sauvegarder la musique en son essence dans la technique atonale et dodécaphonique. De cette discipline

---

121 Ansermet.EntM, 62.

122 Ansermet.FM, 816.

#### IV. DEL SONIDO A LA IMAGEN DE LA MÚSICA

de fer autant que de la nature lyrique ultra-sensible de l'homme, son œuvre garde un caractère tourmenté que la maîtrise, toutefois, dominé et a amené souvent à des pages d'une beauté bouleversante. L'heure de la musique de Berg reviendra; il n'est pas à souhaiter qu'elle revienne trop tôt: on la prendrait encore pour de la musique «moderne» et je la situe, pour ma part, dans la tradition – pas si loin de Debussy qu'on ne croit”.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> Ansermet.EM, 64.

## V. DE LA DETERMINACION DEL *TEMPO* A LA TRASCENDENCIA DE LA FORMA

### 5.1. DE LA CADENCIA AL MOTIVO DE LA CADENCIA

Según Ansermet, "...la situation affective est signifié en musique par son cadre formel..." y este cuadro formal se manifiesta a través de "...telle modalité harmonique majeure ou mineure, tels mouvements harmoniques, telle modalité du rythme et du tempo".<sup>1</sup> Cualquier intento de descubrir el ritmo musical aislándolo de los demás elementos que componen el cuadro formal de la música, incorpora *ab origine* una visión sesgada del fenómeno rítmico. Por eso, y desde un punto de vista fenomenológico, la primera dificultad con que nos tropezamos a la hora de comprender la naturaleza del ritmo musical, estriba en el hecho de que, mientras creemos estar captando las estructuras rítmicas en su origen constituyente, en realidad las estamos percibiendo una vez ya constituidas. Aunque creemos captar, como si fuera un objeto natural, lo que de hecho es producto de la reflexión sobre la experiencia vivida de la música, la vivencia rítmica de la música como tal permanece irrefleja a la consciencia. La consciencia reflexiva atrapa el ritmo de la música una vez ha sido ya realizado. Como "realidades" de la música, las estructuras rítmicas se muestran más o menos dóciles al análisis objetivo, pero absolutamente irreductibles a las ra-

---

1 *Les structures du rythme*, en Ansermet.EM, 139. La descripción y comprensión fenomenológica del significado de los afectos es, como hemos venido viendo, fundamental en el pensamiento de Ansermet. Hablaremos más detenidamente de este asunto en el apartado 5.3.

zonas de su fundamentación para la conciencia que las lee en los sonidos. La consecuencia directa de esta manera de ver lleva a considerar al ritmo como un elemento sobrepuesto desde fuera a la melodía y a la armonía, y a entender que, en virtud de esa consideración, las estructuras rítmico-musicales tienen vida propia fuera de la música. Ansermet piensa, en cambio, que el ritmo musical no es aprehensible o perceptible ( o realizable ) más que por la unión que lo relaciona internamente con los demás elementos por los que la música también se constituye; y que, a la inversa, ninguno de los otros elementos de la música pueden darse a la conciencia musical –en su misma intrínseca relación– sin estar incluidos en el ritmo, como si obrasen ajenos a sus determinaciones.

No hay ritmo musical fuera de las relaciones armónicas, como no hay movimiento armónico que no implique el ritmo. Por sí solo, permanecería atrapado en su definición puramente rítmica, sin ser capaz de designar ninguna direccionalidad. La modalidad mayor o menor de una obra, que no es nunca elección del compositor al margen de la obra misma (la obra *es* desde el inicio su propia modalidad), teñirá las articulaciones rítmicas, a través de las cuales se conducirán sus giros y desplazamientos armónicos, de un determinado “color” y les conferirá un carácter específico sin el cual el ritmo perdería su substancia musical.<sup>2</sup> No habrá, por tanto, sentido musical sin el concurso de la armonía tonal en la que la melodía, si es tonal –y, siempre según Ansermet, no hay melodía que propiamente pueda ser entendida como tal, si no es tonal–, estará inmersa, implícita o explícitamente, como ritmo melódico. De este modo, la melodía no puede concebirse sin algún tipo de articulación rítmica, porque ella misma es articulación no solamente rítmica sino de sentido musical. La melodía, por su parte, se nos aparece como sucesión de sonidos, y el ritmo es el garante –condicionado por el sentido y dirección de los sonidos musicales– de esa sucesión. La melodía es también, y al mismo tiempo, dibujo en el espacio, y el ritmo, por

---

2 Recordemos que, para Ansermet, del mismo modo que la conciencia musical se orienta ascendente o descendente según los sonidos –agudos y graves– se sitúan respectivamente por encima o por debajo del centro de perspectiva auditiva, su atención se dirigirá también, en el espacio creado, hacia un punto u otro estableciendo igualmente el mundo de las armonías mayores (si la dirección es ascendente) o menores (si es descendente). La orientación de la conciencia musical es una elección que compete a su intencionalidad y que no puede ser referida ni explicada fuera de ella misma.

su parte, cobra su presencia en tanto que diseño de una relación de tensiones de dirección tonal expresadas en el tiempo.<sup>3</sup> Es así que la relación entre el ritmo y el tiempo, o mejor aún, entre lo rítmico y la temporalidad, parece resistirse a abandonar los márgenes de una cierta imprecisión.

En esta coyuntura, ritmo y tiempo se entremezclan. ¿Qué es el ritmo para el tiempo? ¿Dónde se ubica y de dónde surge el tiempo de la música? ¿Quién engendra a quién? ¿Están comprendidos el uno en el otro, o es uno de ellos generador de las manifestaciones del otro? El ritmo como idea de una reiteración o como materialización, en lo que se sucede, de aquella reiteración, conforma y despliega la temporalidad. Pero ¿dónde estaba antes el tiempo? ¿No existía en ningún lugar? Y en otro orden de cosas, puestos en la tesitura de decidir el *tempo* de interpretación de una obra musical, ¿cuál es el elemento indicador? ¿Está en el sentido de la frase, en la marcha de los bajos, o en las sucesiones armónicas? Y si en cualquier momento hacemos recaer nuestra decisión en alguno o algunos de estos elementos, ¿quién o qué les confiere ese sentido por el cual les hemos asignado tal preponderancia? Si la música es movimiento, como diría Hanslick, ¿qué es lo que mueve la música?, como muy acertadamente responde Ansermet.<sup>4</sup> No es de extrañar que en este contexto, bien en lo referido a la esfera de las indagaciones sobre la naturaleza temporal de la música, o bien en la simple interrogación sobre el tiempo musical, encaje a la per-

---

3 Ya en las primeras líneas del libro *The rhythmic structure of music*, sus autores, Cooper y Meyer, nos dicen: “To study rhythm is to study all music. Rhythm both organizes, and is itself organized by, all the elements which created and shape musical processes. / Just as melody is more than simply a series of pitches, so rhythm is more than a mere sequence of durational proportions. To experience rhythm is to group separate sounds into structured patterns. Such grouping is the result of the interaction among the various aspects of the materials of music: pitch, intensity, timbre, texture, and harmony – as well as duration”. G. Cooper y L. B. Meyer, *The rhythmic structure of music*, Chicago U. P. 1960, pág. 1.

4 Preguntándose por la capacidad de representación de la música Hanslick concluye que las obras instrumentales no pueden representar ningún tipo de idea como “conceptos vivificados” ni tampoco ideas concretas como el amor o la ira. Y al preguntarse por el momento de esas ideas del que la música se apodera con eficacia, responde: “Es el movimiento” (desde luego en el sentido más amplio que comprende, como “movimiento”, también el creciendo y decreciendo de un sonido o acorde aislado). Ese es el elemento que la música comparte con los estados de ánimo y que sabe representar de un modo productivo en mil matices y contrastes”. Eduard Hanslick. *De lo bello en la música*, Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1951, pag. 27.

fección la famosa aporía de San Agustín sobre el tiempo: “Quid est enim tempus? Quis hoc facile breuiterque explicauerit? Quis hoc ad uerbum de illo proferendum uel cogitatione comprehenderit? Quid autem familiarius et notius in loquendo commemoramus quam tempus? Et intellegimus utique, cum id loquimur, intellegimus etiam, cum alio loquente id audimus. Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare uelim, necio: fidenter tamen dico scire me, quod, si nihil praetireret, non esset praeteritum tempus, et si nihil adueniret, non esset futurum tempus, et si nihil esset, non esset praesens tempus”.<sup>5</sup>

Como vimos en el anterior capítulo, la relación que la consciencia establece con los sonidos es de naturaleza afectiva. Puesto que la experiencia de la música se vive como camino hacia la dominante, la naturaleza afectiva de la relación incorpora una tensión en el tiempo entre el punto de partida y el de llegada y retiene –y supera al mismo tiempo–, en el transcurso de la música, la tensión creada. Si fuera el caso y según la complejión de la obra, esta tensión alcanzada deja paso a una tensión superior, y así sucesivamente, hasta alcanzar el punto de máxima oposición desde el cual la música desciende al punto de partida, si bien encontrado dinámicamente en otro lugar del tiempo interno. Por tanto, para adentrarnos en el asunto del tiempo de la música, tal y como lo entiende Ansermet, hemos de incorporar a nuestra línea argumental el discurso según el cual las relaciones entre dos notas, las relaciones de posición, cobran sentido desde el momento en que la consciencia afectiva las constituye, no como una forma vacía de tensión, sino a la manera de una tensión plena y precisa confiéndoles, así, significación musical. En la *Cuarta Sinfonía* de Schumann, el

---

5 San Agustín, *Qué es el tiempo. Confesiones XI, 14*, Mínima Trotta, Madrid 2011, pág. 56-59. [“¿Qué es entonces el tiempo? ¿Quién podría explicarlo de modo conciso y breve? ¿Quién podría comprenderlo para luego expresarlo en palabras o captarlo con el pensamiento? ¿De qué otra cosa hablamos, en efecto, de forma más familiar y más conocida que del tiempo? Ciertamente comprendemos algo cuando hablamos de él, lo comprendemos asimismo cuando oímos hablar a alguien de él. ¿Qué es, por tanto, el tiempo? Lo sé, si nadie se me lo pregunta. Pero si quiero explicarlo a quien me lo pregunta, no lo sé. Pero me atrevo a decir con certeza que reconozco que si nada pasara no habría tiempo pasado, y que si nada adviniese, no habría tiempo futuro, y que si nada existiera, no habría tiempo presente.”]

episodio (*Langsam*) del cuarto movimiento que conduce –enlazándose con el acabamiento del tercer movimiento– del *si bemol* inicial al *Lebhaft* en *re mayor*, no es una imagen hueca que el compositor tuvo que rellenar con ocurrencias sonoras más o menos acertadas, sino la expresión de una tensión concreta manifestada en la música internamente por grados subyacentes de oposición armónica plasmados en la exterioridad en y por la “evolución” de los motivos. La oposición armónica implícita convierte las relaciones de posición en tensiones afectivas de posición.

Por tanto, cualquier intervalo dentro de una determinada relación tonal se significa a nuestra consciencia como una tensión de posición que puede ser, como veremos un par de capítulos más adelante, de distinto grado. Pero estas tensiones de posición lo son porque implican la sensación de un cierto movimiento o desplazamiento. En el paso de un sonido a otro la consciencia percibe un cambio. Si la consciencia musical ha dotado de significado musical a los sonidos de este cambio y al cambio mismo, como consciencia afectiva de sí leerá en este cambio una cierta medida de duración. La nota *Do*, por ejemplo, desplazándose a *Mi bemol*, una tercera menor ascendente, nos transmite la imagen de una mayor o menor rapidez o de una mayor o menor lentitud. Saboreamos la lentitud del desplazamiento. Desde la primera nota nuestra consciencia se sitúa, a veces a tientas, en una determinada perspectiva tonal y espera una segunda nota que la confirme en el espacio imaginario. La consciencia asiste al primer impulso y ya prevé su consecuencia, que luego ratificará o no, en la segunda nota. El desplazamiento se ha producido en el camino de ascenso del *Do* al *Mi bemol*. Ha habido una direccionalidad que la consciencia reconoce como una relación intencional transcurrida en un tiempo y en un espacio. Se ha producido una actividad afectiva por la que la consciencia se ha dado la “duración” de aquel desplazamiento. La duración es, por tanto, un fenómeno que se determina en nuestra consciencia internamente. La consciencia de duración interna es una consciencia de duración psíquica por la que accedemos al tiempo en el mundo. Pero nuestra medida interna de duración es también consciencia de nuestra corporeidad por la que se conforma en nosotros nuestra estructura de temporalidad. Llegamos al tiempo del mundo trascendiendo nuestra existencia en la temporalidad.



Nuestra existencia psíquica está completamente unida a nuestro aliento, a la marcha de nuestra respiración, que no es, sin embargo, continua sino cadencial. En un gesto indivisible, la respiración es tensión y resolución de esa tensión, e impregna su arco expansivo-resolutivo a la temporalidad psíquica en adecuada correspondencia con la estructura pasado-futuro a través de un presente que adopta la forma de un enlace no significado. Por eso, para Ansermet, “la «cadence», forme élémentaire de toute énergie vitale, est, dans l’existence-conscience, le principe des principes, le fondement de tous les fondements”<sup>6</sup>

### 5.1.1. El gesto de la cadencia

Si en la audición de un fragmento de una sinfonía de Beethoven quisiéramos advertir a alguien, (y no importa mucho aquí que ese alguien sea un aficionado poco o nada avezado o un profesional de la música) cuándo se produce una cadencia, haríamos un gesto con la mano (o con la cabeza) y trazaríamos en el aire una figura, como queriendo indicar lo que ocurre allá en el escenario y en nuestra propia escucha. También el gesto está presto a aparecer en el recuerdo mudo de la cadencia, en la “presentificación” husserliana actuada por la imaginación o, tal vez más precisamente, en el “gesto futuro” que reclama, en Sartre, la autonomía de la consciencia imaginante frente a la percepción. Nos sorprendemos recordando en el gesto la proporción sensible de la forma intuida de una dinámica vivida. No hay intención pre-meditada ni mediada, ni obediencia “à la «claire représentation» du geste futur ni à la «ferme volonté» de l’accomplir. [...] C’est le geste futur qui, sans même être thématiquement posé, revient en arrière, sur les positions que j’adopte, pour les éclairer, les lier et les modifier”<sup>7</sup> Todo lo que la cadencia contiene es la unidad del fin en el principio, del futuro que tiene que ser lo que no puede ser de otra manera.

Con esa figura –el gesto de la cadencia– mejor o peor perfilada y más o menos precisa, estaríamos representando espontáneamente los tres aspectos esenciales de la marcha de la música y que el movimiento de nuestra mano (o cabeza) es capaz de contener: una mayor o menor rapidez del gesto, una mayor

---

6 Ansermet.FM, 1015.

7 Sartre.EN, 163-164.

o menor amplitud y una manera más o menos incisiva de producirse. Con nuestro gesto estaríamos expresando plásticamente en el espacio la coincidencia de nuestra temporalidad con el *tempo* de la música y con la resonancia que algo fuera de nosotros, vehiculado de alguna manera por los sonidos de la música, tendría en nuestra interioridad. Esos tres aspectos se resumen en el mismo gesto como tal, sin que nos sea posible distinguir de golpe qué del movimiento de la mano (de nuestro cuerpo, en definitiva) corresponde a cada uno de ellos. Lo que se nos ofrece en la significación es una unidad en la que coexisten esos tres elementos; en tanto que movimiento, no hay duración del gesto sin amplitud, ni modo de producirse sin duración. La unidad del gesto sea cual sea su cualidad, se traduce, pues, en la univocidad del movimiento de nuestra mano, momento de un *continuum* de sucesiones que reconocemos por los impulsos relativamente regulares que ligan separando y distinguen uniendo los eslabones de esa sucesión. Para nuestro advertido aficionado, y para nosotros que se lo mostramos, el gesto se apropia de un momento del transcurrir de la música, un momento singularmente importante de su articulación. Lo que “vemos” en el gesto es una señal de algo que, a la luz de la reflexión (reflexión segunda, según Ansermet), calificamos posteriormente como tiempo y, con mayor exactitud, como porción de tiempo. El movimiento gestual diseña en el espacio una duración susceptible de ser medida como fracción de tiempo objetivo y percibida como la realidad de una cosa en el tiempo del mundo. La cadencia que nuestro gesto significa se comprende, así, en la cadencia respiratoria. Ella es el impulso de “notre existence psychique et du mouvement du cœur” y la unión entre lo espiritual y lo corporal. Es por eso que, en lo que respecta a la temporalidad psíquica, la cadencia, como impulso motriz, es “existée avec le corps ou purement et simplement signifiée par la psyché”. Así, la música puede significar “un geste ou une danse sans que la danse soit dansée, sans que le mouvement soit accompli avec le corps. [...] Il suit de là que le sentiment purement psychique, le sentiment «spirituel», n’a pas en soi de caractère *moteur*; tout simplement, il se temporalisé sur le fondement de la cadence respiratoire; il est en essence un sentiment *contemplatif*”.<sup>8</sup> En la música, desde el adveni-

---

8 Ansermet.FM, 1015-1016.

miento de la era armónica, la cadencia (y el gesto de la cadencia) quiere decir *motivo*, un impulso energético en el que coinciden un movimiento melódico tonal –es decir, que se inscribe en una cierta perspectiva tonal y, por lo tanto, armónica– y una estructura rítmica en forma de cadencia. La cadencia –articulación en el presente de la tensión entre impulso y resolución– es una manifestación energética que, plasmada en el *motivo* melódico, soportado a su vez en lo armónico, no puede darse sino en presencia de una cierta estructura rítmica. De aquí la importancia de que nos detengamos en los elementos armónicos y rítmicos de la cadencia.

### 5.1.2. Cadencia armónica y cadencia rítmica

Gran parte de la tradición académica, el criterio de no pocos teóricos, compositores e intérpretes, y hasta la opinión común, coinciden en que la música se compone de dos o, más bien, tres elementos asociados pero independientes, algo así como los ingredientes que, en su momento, fueron mezclados a voluntad por el compositor: tanto de ritmo, tanto de armonía y tanto de melodía. La reacción a la estética romántica de la primera mitad del siglo XIX, contribuyó sobremanera a fomentar esta opinión pues supuso y animó la construcción de un marco teórico formalista y científico con el que se quiso responder a lo que los autores de este impreciso positivismo musical del último tercio del siglo consideraban vaguedades conceptuales del romanticismo. Por muy chocante que pudiera parecer, las construcciones teóricas musicales cinceladas a partir de una cierta lógica científica (separación de los componentes, exacta definición de los mismos, análisis meticuloso de los elementos, comprensión del todo como añadido de las partes), viéndose hasta cierto punto huérfanas de un componente filosófico y estético aglutinador, adoptaron, desnaturalizándolas, muchas de las ideas del romanticismo musical que pretendían superar. *Grosso modo*, tal conjunto de ideas podrían resumirse en la creencia última de la eficacia sentimental de la música, algo así como una capacidad que, en las obras musicales, emanaba al margen de sus elaboraciones y mecanismos formales, ya perfectamente conocidos y estipulados, de manera similar al modo en que se conocen las posibilidades y estímulos de los ingredientes de un todo estático ya conformado. En el caso de la música, la

correcta disposición de estos ingredientes por parte del compositor aseguraría el resultado de la obra en términos de sentimiento.<sup>9</sup>

En consonancia, es también creencia generalizada que la función del intérprete consiste en cumplir con cierta iniciativa e ingenio con los ingredientes representados por los signos inertes escritos sobre un papel, como si la partitura fuera una receta que prescribiera cuántos gramos de ritmo se han de añadir al molde o qué espesor ha de tener la textura armónica para conseguir el pastel representado en la fotografía<sup>10</sup> que acompaña a la receta. La partitura está ahí para que yo, intérprete, pueda utilizarla con el propósito de dar mi versión personal y, en lo posible, novedosa,<sup>11</sup> de los sentimientos e ideas del com-

---

9 Estas palabras de Hugo Riemann, en la Introducción a su *Teoría General de la Música*, nos ofrecen un buen ejemplo: “La música es el arte que conmueve por la ordenada combinación de sonidos, y produce goce estético al espíritu. Primeramente por su contenido y luego por su forma. Observada exteriormente, la música consiste en contrastes, cambios de altura, intensidad y movimiento de los sonidos, que con fuerza elemental atraen y conmueven el alma del oyente, tal como el alma se agita por cualquier afecto. La música debe su origen a semejantes sentimientos, debiendo interpretarse como una imagen de los mismos, como expresión de las emociones espirituales del compositor, que no se pueden traducir en conceptos”. Hugo Riemann, *Teoría general de la música*, Idea Books, Barcelona 2004, pág. 7.

10 En una comparación urgente, la fotografía tiene con respecto a la música más de disco fonográfico que de partitura. Así, Celibidache a propósito del tempo, dice: “...le tempo n'est rien d'absolu, mais une condition pour que la multiplicité puisse être réduite [...] Aucun disque ne peut rendre ce qu'il y avait dans l'espace, pas même le numérique aujourd'hui. Les disques sont, dans le meilleur des cas, les photographies d'un processus vivant” (Sergiu Celibidache, *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, Actes Sud 2012, pág. 279). La partitura, en cambio, contiene para muchos (de manera automática, ingenua y no reflexionada) no poco del espíritu de la receta de cocina y, en una esfera más elevada, del plano de una obra de arquitectura. Pero la diferencia sustancial entre partitura y plano es que este último incorpora ingredientes susceptibles de ser medidos externamente, ingredientes reales que la partitura no puede representar. Por no hablar sino de cosas muy sencillas, un *fortissimo* (*ff*) no es el doble de fuerte que un *forte* (*f*), ni un *staccato* sobre una nota no es nunca la mitad de la duración “completa” de esa nota.

11 O para restaurar la verdad “objetiva” de la obra, meta de las interpretaciones llamadas historicistas y filológicas que han creado, curiosamente, todo un sistema de afección a gustos personales interpretativos –legitimados por un tipo de “verdad” historiográfica– que pone en entredicho la bondad de sus propósitos iniciales. Jamás se ha visto tal cantidad de interpretaciones “barrocas” distintas, y todas ellas fieles al original, de la *Pasión según San Mateo* de Bach. Estas formas de hacer música son un compromiso imposible entre un pretendido respeto por la obra en su contexto histórico y la verdad interpretativa *actual* entendida como la expresión del gusto y los sentimientos del intérprete. El mito

positor. Puedo, por ejemplo, ignorando el contexto melódico-armónico, hacer hincapié en el ritmo acelerando el *tempo* o pronunciando con mayor exageración los ángulos de ataque de los instrumentos; puedo asimismo extasiarme en el perfil melódico estirando las articulaciones o deteniendo a capricho el tiempo al final de una frase, aunque sea en detrimento de la continuidad de la música; o bien puedo suspender las sonoridades verticales –con independencia de su necesidad musical real– o hacer que los bajos armónicos sobresalgan del resto de la trama sonora sacrificando la orientación interna del sentido de la melodía. Mientras, dentro de ciertos límites, se siga reconociendo la obra, al intérprete le es lícito intervenir en ella y tratar cada uno de esos tres elementos como si fueran añadidos desde el exterior a la música (y no como siendo ellos la música misma, emanados en una visión única y orgánica), como tres compartimentos estancos que “no son” la música y que, por eso mismo, pueden ser manejados a voluntad. La música aparece así como el resultado del gusto del intérprete y, *mutatis mutandis*, de las corrientes de opinión que lo envuelven. Todo, se dice, es relativo en música, cuestión de gustos, siempre que se respeten ciertas normas culturales y determinadas leyes generalmente dictadas por el dios de la técnica tanto instrumental como discográfica.

Comúnmente se “ve” el ritmo en la melodía; o, dicho de otro modo, comprobamos en la melodía el “movimiento de los sonidos” que la conforman en su sucederse rítmico. Así, hablamos de que esta o aquella melodía tiene ritmo,

---

de la fidelidad historicista al original marcha de la mano con el prejuicio, inatacable en ciertas instancias, del gusto personal y del sentimiento en la ejecución. Las radicales y substantivas opiniones de Baricco sobre estos asuntos son enormemente sugerentes: “La unidad de una obra de arte –dice– se ciñe alrededor de sus propias metamorfosis borrando todo rastro fronterizo entre una hipotética autenticidad originaria y la historia de su acontecer en el tiempo.[...] Lo que el melómano medio denomina el verdadero Beethoven no es otra cosa que el último Beethoven producido por las metamorfosis de la interpretación” Y más adelante: “El movimiento que aleja de la pura y simple reproducción de un texto musical no viene por tanto del exterior, de la subjetividad: es un movimiento que existe en potencia en el interior de cualquier texto y que corresponde al ejecutante, simplemente, liberar. En la verdadera y auténtica interpretación lo que sucede es la póstuma reivindicación de la música, no la expresión de los sentimientos del ejecutante”. Alessandro Baricco. *El alma de Hegel y la vacas de Wisconsin*, Siruela, Madrid 1999, págs. 35 y 37

o de que una melodía es más rítmica que otra. Casi nunca, en cambio nos referimos a la armonía de una melodía. Tal afirmación vendría a suponer algo así como una *contradicción en los términos*. La horizontalidad de la melodía parece oponerse, por principio, a la verticalidad de la armonía, y si bien la armonía tiene la apariencia a veces de extenderse horizontalmente por intervención de lo melódico (el mejor ejemplo de esta sensación nos lo da el coral alemán)<sup>12</sup>, la melodía cobra la apariencia del elemento independiente y libre por excelencia de la música presto, eso sí, a dejarse poseer por el ritmo y por la armonía. Sin embargo, ya vimos en el anterior capítulo cómo, en las tesis de Ansermet, la armonía contiene el desarrollo melódico y en qué manera la estructura melódica depende de la vivencia armónica. Esta especie de *escisiparidad* que actúa sobre estos dos elementos indisolubles, se manifiesta con total claridad en la cadencia propiamente musical melódico-armónica o, para ser más exactos, en la cadencia melódico/(rítmico)-armónica. Por tanto, desde esta perspectiva, la separación de la melodía del contexto de la marcha armónica es, por decirlo así, musicalmente *contra-natura*, y es por ello que una cadencia musical *stricto sensu* no puede ser solamente armónica ni exclusivamente melódico-rítmica. (En el próximo capítulo veremos lo que Ansermet entiende, en otro plano muy diferenciado, por cadencia melódica). Pero las definiciones corrientes, de larga tradi-

---

12 Hegel, para quien la melodía representa “la libre résonance de l’âme dans le domaine de la musique” y su lado poético más elevado, ya nos habla, en su *Estética*, de un caso particular de melodía en el que cada nota “s’amplifie, comme un tout concret, jusqu’à devenir lui même un accord”. De esta forma, la melodía establece con la armonía una perfecta interpenetración, “telle qu’on ne peut plus faire aucune distinction entre la mélodie proprement dite et l’harmonie”, que no es, de la melodía, sino su base más o menos estable. Melodía y armonía forman así un todo y cualquier cambio en una de ellas ocasionará un cambio en la otra. “Tel est, par exemple, les cas des chorals à quatre voix”. (G. W. F. Hegel, *Esthétique* (vol. 7), Aubier-Montaigne, Paris 1965, págs. 220-221). También Dilthey, en un texto de hacia 1906, nos dice con respecto al coral: “La melodía [de los corales alemanes] avanzaba unísono en tonos contenidos de largura uniforme y la tarea del órgano era mantener a la comunidad en el tono correcto por medio de la indicación de la melodía, dándole al mismo tiempo, por medio de la sucesión de los acordes, firmeza y profundidad musical. La progresiva elaboración de este acompañamiento de órgano hacia una libertad y hondura siempre mayores de la conducción de la armonía, para la cual el bajo del pedal del órgano otorgaba fundamentación firme, hacía posible el perfeccionamiento del coral como alto valor artístico, como hondo sentido poderoso de la expresión religiosa, tal y como nos sale al encuentro en el coral de la música eclesíástica de Bach”. (Wilhelm Dilthey, *La gran música de Bach*, Taurus, Madrid 1963, pág. 26.)

ción en los textos académicos de música, distinguen principalmente dos tipos de cadencia, una rítmica y otra armónica, quedando en general confiada y sujeta la melodía a los análisis en última instancia estrictamente rítmicos.<sup>13</sup> De este tipo de definiciones escolásticas no son un ejemplo menor las siguientes palabras de Hugo Riemann<sup>14</sup> que vienen a completar las que más arriba incluíamos a pie de página: “La forma de la música consiste en la clara ordenación de la altura y mezcla de los sonidos, limitándolos a un pequeño número de ellos, que guardan entre sí relaciones fácilmente comprensibles, y están también ordenados en contrastes dinámicos y de celeridad gracias a una división del tiempo en fragmentos iguales. En la primera de estas ordenaciones descansa la esencia de la armonía; en la última la del ritmo. De la música se enseña, ante todo, su parte formal, o sea la armonía y el ritmo. Respecto a su contenido, es decir, para llegar

- 
- 13 Una memorable excepción es, sin duda, Heinrich Schenker (Wisniowczyki [Galitzia; hoy Polonia] 1868-Viena 1935). Músico y teórico de la música, Schenker desarrolló –dentro de los límites que su propia apreciación y valoración le impuso respecto de los estilos musicales sobre los que trabajó– un sistema de análisis que lleva su nombre –*análisis schenkeriano*– (posteriormente ampliado por algunos de sus discípulos) basado en un estudio profundo de las obras musicales que procede, al contrario que los análisis tradicionales, de lo interior a lo exterior de la música y se efectúa en aproximaciones que, actuando por capas de reducción, nos conducen de la partitura a la estructura original de la pieza. A raíz de la lectura de una monografía de Schenker sobre la *Novena Sinfonía* de Beethoven, W. Furtwängler, entusiasmado por lo que allí se decía, se convirtió en su alumno. Es el propio Furtwängler quien nos da una visión de lo que las teorías de Schenker significaban entonces: “Aunque no podía suscribir en todos sus detalles la polémica actitud del autor [en su estudio de la *Novena*], que en muchos casos me parecía excesiva, el cuestionamiento del conjunto, la perspicacia e inteligencia con las que se daba respuesta a ciertas preguntas eran tan insólitas, se salían tanto del marco de los habituales escritos sobre música que la obra despertó mi más profundo interés. Allí por primera vez no se hacía ningún tipo de hermenéutica, sino que se preguntaba simple y llanamente qué era en verdad esa obra, la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Allí no se pedían esquemas formales con los que ahora se hacen tantas tonterías, sino que se describía la forma real de la obra única, allí no se hablaba de contextos históricos, sino de la inspiración del creador, que nos concernía y afectaba a todos, una inspiración que encontró su plasmación orgánica necesaria en la obra”. Wilhelm Furtwängler, *Sonido y palabra*, Acatilado, Barcelona 2012, pág. 194.
- 14 Hugo Riemann (Grossmehlra, 1849 – Leipzig, 1919) fue uno de los teóricos de la música más representativos del siglo XIX. Estudiante en la Facultad de Leyes de Berlín y Tubinga, con el tiempo se dedicó a la música en el Conservatorio de Leipzig. Fue profesor en la Universidad de Leipzig y en los Conservatorios de Hamburgo y Wiesbaden. Publicó numerosos estudios sobre prácticamente la totalidad de las áreas de la música. Estéticamente, Riemann se mostró próximo a los postulados formalistas que anteceden el carácter autónomo de las leyes de la música a cualquier otra posible significación musical.

a la formación de ideas importantes, mediante el análisis detallado de la esencia de los factores elementales antes indicados, se alcanzan puntos de vista generales que pueden ser grandemente útiles y fructíferos para el artista y el aficionado. Estos análisis pertenecen a la filosofía de la música, a la estética musical. En cambio el ritmo y la armonía son las dos ramas principales de la verdadera doctrina práctica del arte...”<sup>15</sup>

De la música sólo se puede enseñar la armonía y el ritmo –la parte formal– pero no la melodía, según parece desprenderse de estas y de las anteriores palabras, más arriba apuntadas, de Riemann. La melodía, si bien ha de estar sujeta a ciertas normas, “objetivables” a posteriori, es fruto principalmente de la inspiración. Con muy poco esfuerzo podríamos identificar aquí sentimiento –el contenido de la música que “conmueve el alma del oyente” y no debe ser entendido sino como “expresión de las emociones del compositor”– con melodía, es decir, con la única categoría musical discernible que es capaz de transportar y “materializar”, en un tiempo durable, la concreción sentimental que la música provoca. Las ideas importantes, que se forman del análisis de los elementos formales, son cosa de la filosofía y de la estética, y ocupan, para el músico y el oyente, un lugar importante pero marginal o, lo que es lo mismo, un compartimento prescindible aunque interesante. Nos hallamos, de lleno, en el eterno y debatido asunto del contenido y la forma en la música que, superando las fronteras de las épocas históricas –al margen de las soluciones concretas que se le haya querido dar–, se ha instalado en un hiato teórico insalvable que depende, no sólo de los particulares enfoques teóricos, sino también de la propia naturaleza de lo musical –directamente *quasi* inabordable, según todos los indicios, desde un logos externo a la misma música– y de los obstáculos que los aspectos técnicos definibles de la música ponen a la intervención del lenguaje hablado. Esto es particularmente evidente en la música puramente instrumental, pero no es menos grave y definitivo en la música con texto, pues, aún con texto, la música sigue siendo instrumental. A la fenomenología le es extraña esa dicotomía, casi oposición, entre forma y contenido ya que todo fenómeno constituido es forma que aparece ligada a un contenido que, instau-

---

15 Hugo Riemann, *Teoría general de la música. op. cit.*, págs 7 y 8.



rado él mismo como forma, se mantiene como lugar de una intuición. Como veremos en el último capítulo, Ansermet dirá que el sentido de una obra de música no sólo se evidencia, sino que se significa por la forma.

Pues bien, con el término *cadencia* se designa por lo general dos realidades distintas, una armónica y una rítmica. Desde el punto de vista armónico es costumbre definir la *cadencia* como una progresión armónica, iniciada en algún lugar del discurso musical, que tiende a desembocar en un punto de reposo más o menos conclusivo. En este tipo de definiciones la cadencia aparece casi siempre como la estenografía de una sucesión de armonías simples, o como la representación esquemática de un encadenamiento de acordes. Así, mediante el estudio de la armonía, llegaremos a saber lo que es una cadencia perfecta, una plagal o una cadencia rota<sup>16</sup> y, con el análisis de los distintos estilos, reconoceremos su uso en una sinfonía de Schumann, en un concierto de Mozart o en un cuarteto de Beethoven. Además, con cierto entrenamiento, podemos aprender a distinguir las en la escucha y, en el caso de estudiarlas, a desenvolvernos en la conducción correcta de los encadenamientos de los acordes. En este contexto, la cadencia es un fenómeno fundamentalmente armónico y pertenece por derecho de nacimiento al siglo XVIII y, por crecimiento y expansión, a la continuidad de las estructuras tonales en el XIX.

Hablamos también de cadencia cuando nos referimos a la regularidad de ciertos movimientos, como los que son propios de la danza o de la marcha, o a la proporcionalidad de las duraciones, como en la versificación clásica, que nos da pistas sobre el ritmo de la música,<sup>17</sup> o en las acentuación de las rimas

---

16 La cadencia rota más utilizada resulta del enlace de los grados V y VI. El VI grado actuaría como sustituto del I. También es frecuente la cadencia rota sobre el IV grado (V-IV), aunque en general cualquier grado de la escala, exceptuando el I, precedido del V puede formar este tipo de cadencia.

17 Así, Paul Fraise, dice: “Si nos doblegamos a admitir que no hay más ritmo que el percibido, nos será difícil descubrir los ritmos de épocas de las que ningún archivo sonoro nos ha quedado. Hay que tratar de imaginar los ritmos antiguos a través de lo que de ellos han podido decir los críticos, que las más de las veces son metrificadores, y basándonos en documentos que casi sólo la poesía nos proporciona. Esto explica, sin duda, el que tanto la métrica como la rítmica antigua se refieran más a la versificación que a la música

del verso. En estos casos la cadencia es primordialmente rítmica. Pero en la teoría de la música es muy corriente encontrarnos con estudios exclusivamente rítmicos de la cadencia que abundan en la idea de que los análisis del metro y ritmo musicales pueden prescindir, sin que por ello se resientan sus conclusiones, de los aspectos armónicos. Es como si entre la cadencia armónica, ausente el ritmo, y la cadencia rítmica, ausente la armonía, se hubiera establecido un divorcio que mantuviera separados en la esfera del conocimiento lo que en la música se da, o debiera darse, en perfecta simbiosis. Desde este punto de vista, cadencia armónica y cadencia rítmica, recluida cada una en su territorio, no entrarían en contacto sino mediante relaciones establecidas desde el exterior y ajenas a la naturaleza musical de sus contenidos. Pero la práctica de la música (y recordamos que por práctica entendemos no sólo la composición y la interpretación sino también la escucha) desmiente esta situación adquirida. Si el ritmo es musical lo será en conexión interna con la armonía, y la cadencia armónica se frustrará como música si no es ella misma, a su vez, rítmica.

Ansermet insistirá una y otra vez en este último extremo. Para él la cadencia es un fenómeno íntegramente armónico-rítmico y rítmico-armónico. No hay divorcio entre el ritmo y la armonía. En la cadencia armónica los contenidos rítmicos le son consubstanciales, nacen en ella y por ella nacen. Contenidos rítmicos, no métricos, porque el metro es para Ansermet una superestructura del impulso rítmico, consecuencia, como luego veremos, de la energía de la cadencia que es su origen fenoménico. En el movimiento armónico el ritmo no es un añadido sino un elemento que determina internamente la dinámica de la cadencia. En este sentido, no tiene el mismo “valor” el ritmo de una cadencia perfecta que el de una cadencia rota o una plagal. Una cadencia plagal es más lenta que una cadencia perfecta, y lo es porque la experimentamos como *siendo más lenta*. Y no porque nos hayamos percatado de que el IV grado propio de la cadencia plagal dista una quinta descendente de la tónica (mientras que en la perfecta el V grado está a distancia de quinta ascendente de la misma

---

o a la danza. Pero como sabemos que en la Grecia clásica, incluso en la época helénica, la poesía se cantaba siempre con acompañamiento de cítara, podemos hacer deducciones acerca de la composición musical, partiendo de la construcción poética”. Paul Fraisse, *Psicología del ritmo*, Ed. Morata, Madrid 1976, pág. 115.

V. DE LA DETERMINACION DEL *TEMPO* A LA TRASCENDENCIA DE LA FORMA

tónica), sino porque “sentimos” esa distancia antes de comprobarla. En la línea de las quintas ascendentes y descendentes, el camino que hay que transitar entre el IV grado y el I es más “largo” que el que media entre la dominante y la tónica, siendo los dos, aunque en direcciones opuestas, “objetivamente” iguales: distancias de quinta. El final del *Andante* de la *Tercera Sinfonía* de Brahms es un buen ejemplo.

127 poco rit.

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

Hr. (C)

Pos.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vel.

K.B.

*p*

*piu p*

*p*

*arco*

*p*

*arco*

*p*

*div.*

J. B. 3 poco rit.

El acorde conclusivo de tónica (do mayor) viene inmediatamente precedido por el acorde del IV grado en modo menor y este, a su vez, por el acorde del VI grado rebajado<sup>18</sup>. Lo que aporta la cadencia plagal en este final –y en

18 Se trata del acorde del *sexto grado* de una tonalidad rebajado en un semitono. Para *do mayor*, *la bemol mayor*; para *sol mayor*, *mi bemol mayor*, etc. El VI grado rebajado pertenece, dentro de la estructura de significado de las tonalidades, a la región de la *subdominante menor*. Así *la bemol mayor* sería el relativo mayor de *fa menor*, subdominante menor de *do mayor*.

correspondencia retrospectiva, en todo el movimiento– no es, como se suele decir, un elemento de color, sino la aprehensión misma de la *forma* a través de la dinámica interna de la música y, en definitiva, del *tempo*. El tempo se suspende o, más bien, se aleja “dentro de la relación” de estos dos acordes entre sí, en su protención hacia el acorde final de tónica y en su procedencia de la cadencia fundamental en el compás 129. El “color”, analogía esencialmente espacial, es la sensación más o menos difusa, aunque certera para el sentimiento de lo musical, en la que reconocemos el tempo de la cadencia.

Así pues, no hay cadencia rítmica sin cadencia armónica o, para ser exactos, sin cadencia armónico-melódica, retomando lo que dijimos al respecto unas líneas más arriba y en el capítulo anterior. El ritmo es ya música, nos dice Ansermet, aun cuando percibamos una pura sucesión de elementos rítmicos sin que aparentemente veamos allí rasgo alguno de contenidos melódico-armónicos. Aparentemente, porque en el sustrato rítmico más primitivo late, escondida, una cadencia de alturas, una síntesis temporal que en su expresión más elemental reúne impulso y retroceso, elevación y caída. En este sentido se puede decir que el ritmo es transparencia y sedimento de las estructuras melódicas y armónicas. El ritmo es, así, música aun en ausencia efectiva de la cadencia melódico-armónica, pero nunca con independencia de ella. Lo es, según Ansermet, desde el nacimiento de la música históricamente considerado. “Sitôt que l’homme, par jeu, frappant des baguettes de bois de longueurs différentes, ou bien pinçant une corde tendue à divers points de sa longueur, ou bien soufflant dans des roseaux percés de longueurs différentes, sentait se refléter, dans la succession des intervalles émis, un certain mouvement du sentiment latent en lui, il découvrait la magie du son, et sa participation à la magie du son était un fait acquis”.<sup>19</sup> Ansermet invierte de este modo la conocida frase atribuida a Hans von Bülow. En el principio no era el ritmo sino “*le son de hauteur déterminée et la succession des intervalles émis par la succession des sons*”.<sup>20</sup>

En definitiva, para Ansermet, la aparición del ritmo es paralela a la aparición de las estructuras tonales, sea cuales sean –en el fenómeno mismo de la música–

---

19 Ansermet.FM, 617.

20 *Ibidem*, 618.

o hayan sido –en las distintas etapas de la historia– los modos de manifestación de esta implicación mutua. Estructuras rítmicas y estructuras melódicas y armónico-melódicas, han surgido espontáneamente y a la vez en la consciencia musical. La cadencia rítmica aporta la trama temporal de la cadencia armónica que no viene a ser sino el paisaje tonal en el que aquella se despliega.

### 5.1.3. Ansermet y el fundamento de la cadencia

Esencialmente, la cadencia es para Ansermet la exteriorización de una energía interna de valor concreto pero desconocido. En consecuencia, no es de extrañar que identifiquemos inmediatamente *cadencia* y *ritmo*, ya que es el propio sentimiento rítmico de la *cadencia elemental* –contracción y expansión, sístole y diástole, aspiración y espiración– el que es vivido en una dinámica de relación interna. Pero el fenómeno de la *cadencia* se establece en base a otro tipo de relación entre la cadencia energética, que vendría a ser el fundamento del fenómeno, y la *duración* de la cadencia, su manifestación externa. Por eso, la *cadencia* es una manifestación particular del ritmo y su *duración* viene a ser la *medida* del tiempo de la música, resultado de su origen fenoménico en la estructura de la cadencia. Esta medida, que da lugar al *compás* en sus distintos contenidos rítmicos, otorga al *tempo* una cualidad energética basada en la duración, la modalidad (binaria y ternaria, como enseguida veremos) y las articulaciones internas de la cadencia. Una cadencia, sin embargo, no se presenta sola sino articulándose por encadenamiento en una serie de cadencias. La reiteración continua de la cadencia elemental, siempre igual a sí misma, bastará para que el tiempo musical aparezca conformándose como marco de nuestra temporalidad. Se establece, así, una analogía: *temporalidad del tiempo musical-temporalidad del tiempo del mundo*, gracias a la cual el tiempo de la música parece tomar la forma de una objetivación. De esta suerte de *objetividad* o *cosificación* del tiempo de la música, fundamentada en la analogía de las dos temporalidades, surge un nuevo fenómeno: el *movimiento*, y con él la posibilidad –o mejor, el espejismo de esa posibilidad– de que el tiempo musical sea susceptible de ser medido mecánicamente desde fuera. El movimiento de la música es el del movimiento de la energía de la cadencia. Es, por tanto, un movimiento alimentado por la cadencia que lo construye, tanto en su reiteración como en el desplegarse

de la energía que contiene y que es, en tanto que movimiento, *energía cinética*. “C’est cette *qualité énergétique* du mouvement –dice Ansermet–, qu’engendre le déploiement cadenciel du temps musical que l’on appelle le *tempo* de la musique; et l’on voit qu’il suffit d’une *cadence élémentaire et de sa réitération* pour *poser un tempo*. Le tempo n’est donc pas une vitesse mais une *qualité* de mouvement, et c’est pourquoi la différenciation du *vif* et du *lent* n’est pas une question de vitesse mais de cadenciation de notre énergie vitale”.<sup>21</sup>

Pero en la música la cadencia energética se manifiesta como energía psíquica y, por lo tanto, las duraciones de la música aparecen también como duraciones psíquicas. Trascendiendo nuestra existencia corporal, la consciencia de duración interna, como consciencia de duración psíquica, toma forma en nuestro cuerpo por la duración. Conteniendo en nuestra corporeidad existencial una estructura interna de duración, como consciencia psíquica, descubrimos, gracias a la reflexión en el pensamiento –es decir, gracias a la reflexión segunda–, nuestra temporalidad por afinidad con el ciclo del tiempo del mundo. Para Ansermet, nuestra consciencia de duración –y nuestra temporalidad– cobra forma sobre la estructura de la cadencia respiratoria que se configura sobre el batir de nuestro pulso, determinado y condicionado éste a su vez por nuestra cadencia cardiaca. Si sentimos la lentitud o la rapidez no es sino por la comparación que establecemos entre nuestra actividad, lenta o rápida, y la marcha normal de nuestra motricidad. Es el punto medio “natural”, similar al “centro de perspectiva tonal”, aquel que toma como referencia el registro medio de nuestra voz y en el que, por encima o por debajo de su horizonte, se sitúan o se erigen nuestros conceptos de lo agudo o lo grave. Siendo la duración de la cadencia la manifestación fenoménica de la temporalidad, su impulso, con el que constituimos la medida del tiempo de la música, se presenta en una estructura de energía que equilibra aquellos dos movimientos de sentido contrario de los que antes hablábamos: el que nos saca de un relativo punto de reposo y el que nos devuelve a él. La cadencia puede entonces definirse como una unidad fenoménica compuesta por los fenómenos de alteración y compensación de un estado de equilibrio (equilibrio inestable, dirá An-

---

21 Ansermet.FM, 874.

sermet) que es el de la estructura interna de nuestro cuerpo. La cadencia es, así, el punto de equilibrio al que se retorna una vez se ha roto su reposo; el lugar donde se encuentran los opuestos y el lugar de donde parten. De este modo, nuestra medida interna de duración adquiere corporeidad conformando en nosotros nuestra estructura de temporalidad. Llegamos al tiempo del mundo trascendiendo nuestra existencia en la temporalidad que no es, en opinión de Ansermet, una temporalidad vacía sino corpórea, distinta de la idea del “flujo constante”, del devenir indivisible donde se imbrican los momentos de la consciencia de Bergson, tal como ya hablamos al aludir en el capítulo anterior a las nociones de *dedans* y *dehors*.

Lo que en música se conoce como “medir el tiempo” sólo puede lograrse a través de una medida autónoma que se corresponda en nosotros con el sentimiento de la cadencia. Esta medida autónoma no es otra cosa que la autonomía de lo psíquico, la autonomía de la actividad psíquica que, trascendiendo nuestra corporeidad, se temporaliza libremente. De aquí que hayamos venido hablando de la cadencia como una unidad de duración sentida, no pensada, proyectada por la consciencia psíquica y la consciencia corporal. La autonomía de la actividad psíquica en relación al cuerpo se significará a través de la autonomía del *ritmo* con respecto a la estructura básica de la cadencia.

El fenómeno cadencial afecta a toda la música, lo que viene a significar que todos los elementos que la música comprende, definen la cadencia y se definen a través de ella. Sin embargo, es del todo comprensible que, en ese definirse, el impulso cadencial aparezca de manera muy evidente en el ritmo, que es el lugar donde, de manera más directa, se manifiesta la energía de la temporalidad. En el ritmo se entrelazan los dos extremos de su designación: en la música como articulación en el tiempo y en nuestra propia existencia como huella de nuestra temporalidad. Es por esa razón que el ritmo, según Ansermet, nos permite comprender o, mejor aún, aprehender el tiempo y no a la inversa. Como iremos viendo, son las estructuras rítmicas las que atribuyen al *tempo* de la música su naturaleza de *ser* temporal.

Algo muy similar es lo que dice Dufrenne cuando escribe: “...el ritmo es un carácter de la obra total y debe ser percibido como tal. Designa el movimiento mismo que anima la obra, y en cuanto que tal no es definible, no puede

ser aprehendido separadamente, a lo sumo puede ser experimentado y «mimado» (imitado) por el cuerpo, como cuando nuestro pie va dando golpes de medida rítmica; incluso en este caso sólo puede captarse el ritmo incorporado a la obra y fundido en ella”<sup>22</sup>

Anotemos de paso que las opiniones de Dufrenne eran apreciadas por Ansermet, si bien no asumidas del todo, como ya hemos apuntado en otros lugares de este trabajo. La idea de que la filosofía (e incluso la fenomenología) se vuelque hacia la música y al considerarla como objeto de estudio –es decir, enfocándola “desde fuera”– caiga en la tentación de excluir de la propia música el elemento inmanente de la experiencia, es algo que pesaba mucho en Ansermet, demasiado como para aceptar, sin más, criterios, por otra parte muy autorizados en el campo del pensamiento, como los de Dufrenne o los del mismo Sartre. En una breve carta a Jean Claude Piguet, escrita precisamente a propósito del artículo *Les structures du rythme*, Ansermet dice: “Dufrenne parlerait du rythme tout autrement et il en parle tout autrement dans son *Esthétique*. Est-ce que je me trompe en pensant qu’il en parle de dehors et que j’en parle du dedans? Je parle de ce que je vis, il parle de ce qu’il observe, mais alors entre lui et moi, où est le Phénoménologue?”<sup>23</sup>

En lo que sigue, nos detendremos en la descripción y explicación de los procesos cadenciales elementales que Ansermet distingue en el origen de las estructuras rítmicas y su plasmación en la métrica. En primer lugar, intenta-

---

22 Mikel Dufrenne. *Fenomenología de la experiencia estética. (Vol.I), La percepción estética*, op. cit., pág. 300.

23 Ansermet-Piguet. *Cdance*, 230.

Al parecer, Mikel Dufrenne estaba también invitado a participar en el Segundo Congreso Internacional del Ritmo y de la Rítmica, organizado por el Instituto Jacques-Dalcreuze, que tuvo lugar en Agosto de 1965. Fue el mismo congreso para el que Ansermet escribió *Les structures du rythme*. La ambigüedad frente a las teorías de Dufrenne queda también expresada en una carta anterior en la que Ansermet comenta a Piguet: “J’ai trouvé grand intérêt à la lecture de la *Poétique* de Dufrenne. Mais ce qui me frappe le plus –est-ce que je me trompe?– est qu’il ne dit pas autre chose que moi, mais avec une richesse de langage et d’«information» que je suis loin de posséder [...] La lecture de Dufrenne m’ancre toujours dans l’idée que les philosophes seraient beaucoup plus clairs et convaincants s’ils avouaient ou dévoilaient leurs fondements phénoménologiques, si le langage philosophique se s’élaborait sur le langage phénoménologique”. (Ansermet-Piguet. *Cdance*, 224-225).



remos deslindar los elementos que atañen “puramente” a lo rítmico como substrato del tiempo de la música, es decir, aquellos aspectos, a los que hace poco aludíamos, que conforman la trama de la temporalidad en sus estratos más inmediatos. Y en segundo lugar, hablaremos de la correlación que hace posible el surgimiento del compás, que es una segunda superestructura de las cadencias elementales y que, como estructuras estáticas, el músico reconoce en la grafía de la música.

Para Ansermet nuestra medida de duración interna, la cadencia, es una superestructura de una cadencia elemental binaria o ternaria. La estructura binaria y la estructura ternaria, que constituirán, a su vez, las dos cadencias rítmicas fundamentales, nacen de nuestra cadencia respiratoria. Nuestra cadencia respiratoria adopta la forma binaria (  $\bullet$  |  $\bullet\bullet$  | ), en la aspiración y |  $\bullet\bullet$  en la espiración) cuando somos activos en el mundo, y la ternaria (  $\bullet$  |  $\bullet\bullet$  | en la aspiración y |  $\bullet\bullet$  | en la espiración) si nos replegamos sobre nosotros mismos en presencia del mundo, como cuando estamos en reposo. (La nota antes de la raya vertical, indica el *alzar* o *levare*; la nota después de la raya vertical, señala la cadencia *tética*; en el *dar* del compás). Estas dos cadencias, que son el correlato noético de la temporalidad, son los dos modos sobre los que se fundamenta el tiempo musical. La cadencia elemental y, en general, cualquier tipo de cadencia articulada a partir de estos valores esenciales –desde la cadencia de una frase musical hasta la construcción de una forma– es para Ansermet la encarnación del paso de un presente que-ya-es-pasado (*présent passeifié*) a un futuro. La diferencia entre el valor 2, superestructura de la cadencia binaria, y el 3, de la ternaria, se corresponde con el modo distinto de producirse el primer éxtasis de duración de la respiración en la acción o en el reposo, según sea directo e inmediato (Ps F) o bien por medio de una cierta detención (Ps Pr F)<sup>24</sup>.

---

24 La correlación de las dos estructuras fundamentales de la cadencia con el origen y la constitución de los pies métricos griegos, se hace patente en el comentario de Paul Fraisse a la rítmica de Aristógenes de Tarento: “El ritmo no hace más que la asociación de las diferencias de duración medidas con el tiempo primero. El grupo más sencillo se llama pie. No se trata de una metáfora. En efecto, el grupo se subdivide en, 2, 3 ó 4 partes iguales o desiguales, y «cada una de dichas partes la señala el que lleva el compás, alzando o bajando alternativamente el pie», calzado, como se sabe, con sandalias especiales. Estos dos mo-

Ansermet es aquí deudor de la estructura sartreana de la temporalidad, pasado-presente-futuro, “medidas” como duraciones estáticas.

La duración de la cadencia elemental binaria (estática de duración de valor 2) puede ser representada en la escritura de la música por cualquier figura de ese mismo valor (corchea, negra, blanca, etc.); la duración de la cadencia ternaria (estática de duración de valor 3), estará representada por cualquier figura que contenga en sí misma el valor 3 (corchea con punto, negra con punto, blanca con punto, etc.). No se trata de la descomposición de la cadencia única y original en dos modos rítmicos diferenciados, sino de un impulso que es ya en sí, *a priori*, contenido de dos o de tres. El 2 y el 3, como datos elementales de duraciones estáticas que son a su vez manifestaciones externas de la energía cinética de la cadencia, serían los números a partir de los cuales se obtendrían todas las combinaciones cadenciales posibles en la música, siempre que sean derivaciones de la cadencia original y no resultado de operaciones calculadas. “Le fait –escribe Ansermet– que ces durées sont déjà des superstructures de cadences élémentaires nous fait comprendre la possibilité d’une divisibilité des unités de temps fondamentales, et ce que j’ai dit de leur origine nous montre que l’emploi musical des temps binaires et ternaires n’est nullement arbitraire: il est signifiant et correspond à des situations affectives bien définies”.<sup>25</sup> Esta afirmación de Ansermet ha de entenderse, insistimos, partiendo de la idea de que la música es consciencia psíquica y que, por tanto, el “tiempo” que mide el transcurso de la música es un tiempo *inwendig*. Esto quiere decir, que sin ninguna influencia externa y sin ninguna intervención directa de nuestra voluntad sobre nuestra actividad psíquica no refleja, la cadencia es una manifestación “no pensada” de nuestra existencia temporal que se concreta en un forma rítmica esencial –que puede ser de contenido dos o de contenido tres– que la determina y, al mismo tiempo, está contenida en ella. La cadencia es, por tanto, reflejo espontáneo de nuestra temporalidad, que es una forma de existir, “es-

---

vimientos del pie no eran de igual duración y se medían en función del número de tiempos primeros a que correspondían. Así, el dáctilo (— U U) y el anapesto (U U —), que son binarios, se caracterizaban por la igualdad del alzar y el golpe; en el yambo (U —) y el troqueo (— U) eran desiguales. Se trata de casos particulares del ritmo ternario”. Paul Fraisse, *Psicología del ritmo*, *op. cit.*, pág. 116-117.

25 *Le temps musical* en Ansermet.EM, 162.

pontánea”, en el tiempo. Es en este sentido que la cadencia es un impulso energético que constituye en nosotros una medida interna del tiempo, no siendo, por ello, susceptible de ser medida externamente.

Viéndolo más de cerca, “uno”, una cadencia, un impulso es el dato de consciencia que resume el modo binario o el ternario como contenidos de la cadencia. Cuando cantamos originariamente como invención, o recordamos –u oímos en cierto modo de “afección”– una melodía desinteresadamente, es decir sin poner ni reconocer en ella otra cosa que no sea el hecho mismo de cantarla o de oírla, el canto –o el reconocimiento que de él hacemos “automáticamente”– nos atrapa espontáneamente, una vez surge en nosotros, a través de un pulso constante (relativo si forzamos su comparación con un análogo externo; absoluto en su sentido de medición interior) del que no nos hemos separado para pensarlo. Si por alguna circunstancia externa, o por alguna turbación interior, detuviéramos el canto (o se detuviera, como cuando en un concierto nuestra mente se “distrae en otras cosas” encerrándose en sí misma), al reiniciarlo nos encontraríamos con la misma modalidad de pulso –aunque fuera con otra velocidad, otro color de voz u otra intensidad sonora. (No hacemos aquí distinción entre la persona que sabe música y el aficionado, pues no estamos hablando del aprendizaje ni de la traducción de los códigos musicales –que, dicho sea de paso, estarían también influidos por cuanto decimos– sino del mero hecho del canto, como expresión concreta del hacer música). Así, si con una intencionalidad puesta en el canto nos sumergimos en él, dándonos y encontrando su *cadencia*, y después de las interrupciones que pudieran producirse –por cualesquiera fueran las causas– nos encontramos retomando en esencia el mismo pulso de contenido rítmico idéntico al que habíamos –o nos había– abandonado, es que hay algo en ese pulso que nos es propio y que nos pertenece justamente porque, aún dado en exterioridad o reconocido como siendo en cierto modo externo, tiene en nuestra consciencia su origen.

Tomando el contenido rítmico de la duración de la cadencia que hay entre pulso y pulso, hallaríamos el esquema cadencial que sustenta o ha sustentado nuestro canto y que es “previo”, en ese darse anterior simultáneo, al inicio y, en su caso, a cada uno de sus distintos nuevos comienzos (y lo es tanto en la evocación como en el recuerdo primario). Pues ese esquema cadencial habría “sido

cantado”, en el discurrir de la melodía, en una estructura ternaria que reconocemos, sin mediar la reflexión segunda –es decir, sin distanciarnos mediante una actitud reflexiva–, por un cierto impulso o aliento en el que la identificamos como distinta del impulso o aliento por el que identificaríamos de forma distinta la melodía –o el fragmento de melodía– cantada en una estructura binaria.

Este es el sentido de la estructura energética de la cadencia a la que se refiere Ansermet y que surgiría, en su doble modalidad, de nuestra cadencia respiratoria. La cadencia respiratoria se significaría para la consciencia musical a través del *acto imaginante* musical por el que se determina, a su vez, la *cadencia existencial*.<sup>26</sup> Modalidad binaria y modalidad ternaria serían, pues, los datos primeros por los que tomaríamos consciencia en nuestra actividad corporal y psíquica de nuestra temporalidad existencial.

Según Ansermet, como antes dijimos, la cadencia binaria surge espontáneamente en nuestra respiración mientras mantenemos una actividad regular en el mundo. Por el contrario, en los estados de reposo o en el sueño nuestra cadencia respiratoria afecta una estructura de cadencia ternaria. En el primer caso, representado por la cadencia binaria, la respiración adopta una forma en la que la aspiración y la espiración tienen la misma duración. En el segundo, propio de la cadencia ternaria, la espiración “dura” el doble que la aspiración<sup>27</sup>.

---

26 Nos hemos referido ya al *acto imaginante* en el anterior capítulo. Del significado de la *cadencia existencial* hablaremos más detalladamente en el siguiente capítulo.

27 La relación de las cadencias binarias y ternarias con sus respectivas cadencias respiratorias las encontró Ansermet en las teorías sobre el ritmo del musicólogo Mathis Lussy. En su libro *El ritmo musical*, terminado hacia 1882, Lussy, comentando el origen del ritmo y preguntándose por la naturaleza del fenómeno en cuyos movimientos regulares se alternan la fuerza y la debilidad, escribe: “En efecto, la respiración consta de dos instantes fisiológicos, de dos movimientos: la *aspiración* y la *espiración*. La aspiración significa la acción; la espiración representa el descanso, el tiempo de reposo. [...] La respiración divide el tiempo en fragmentos y engendra espontáneamente el compás de *dos tiempos*. Este compás [...] corresponde a la forma métrica de los antiguos, que Westphal llama *anapesto espondeo*. Es evidente que antes de dar, hay que recibir; antes de bajar hay que subir. / La respiración no sólo engendra el compás de dos tiempos sino también el de tres. Oyendo respirar a una persona que duerme tranquilamente, se percibirá que el tiempo que transcurre entre la espiración y la aspiración es dos veces más largo que el que transcurre entre

Aspiración y espiración son, en la música, el *alzar* y el *dar* de la estructura energética de la cadencia, es decir, a grandes rasgos, el *arsis* y la *tesis* de la teorías sobre el ritmo de la Grecia antigua. En la grafía musical *arsis* y *tesis* se indican genéricamente por signos de duración, es decir, por figuras. Dos figuras de igual valor (dos negras, dos corcheas, etc.) separadas por una barra divisoria de compás representan la cadencia binaria. En la cadencia ternaria, por su parte, la figura que representa el *dar* –la *tesis*– dura el doble que la que ocupa el lugar del *alzar* –el *arsis*– separadas ambas también por una línea divisoria (una negra y una blanca, una corchea y una negra, etc.). De este modo, la disposición *alzar-dar* de la estructura rítmica se corresponde con la forma original de la cadencia, abducción-aducción, que es, en circunstancias normales, la propia de nuestra respiración y de nuestro cuerpo. Para espirar necesitamos “antes” aspirar, y para asentar *téticamente* el paso de la marcha o del baile debemos “antes” recoger el movimiento.

Ahora bien, como ya sabemos, en la reiteración de la cadencia está el origen del tiempo de la música. Son precisas al menos dos cadencias para que la consciencia musical pueda establecer un tempo y dar sentido de existencia al transcurrir de la temporalidad. En este contexto, las dos cadencias –binaria y ternaria– que acabamos de ver comienzan por una aspiración –el momento del alzar–, es decir, por lo que en terminología musical se llama *anacrusa*. A estas formas de cadencia *anacrúsica* Ansermet las denomina cadencias *pasivas*, ya que se relacionan con nuestro condicionamiento corporal. En este sentido, somos nosotros los que experimentamos o soportamos en nosotros mismos la estructura de la cadencia (del mismo modo que en las *tensiones de posición*, la estructura pasiva procede para nuestra consciencia de una actitud de reconocimiento de lo *ya conocido*). Pero la consciencia musical puede decidir que la cadencia se inicie de otra manera, sobre la *tesis*. Si comenzamos en el *dar* de la cadencia, en la espiración, es porque en cierta manera hemos decidido que

---

la aspiración y la espiración. [...] El compás de tres tiempos [...] corresponde al ritmo *yambo* de los antiguos”. Mathis Lussy. *El ritmo musical*, Ricordi Americana. Buenos Aires, 1945, págs. 26-27.

Ansermet también tomará en cuenta las consideraciones de Lussy sobre el acento rítmico.

nuestra estructura interna de duración sea tomada en un lugar concreto y distinto de su origen espontáneo. La consciencia musical habría adoptado aquí de entrada una cadencia determinada. Esta sería la cadencia en su forma *activa* (del mismo modo que la estructura activa en las *tensiones de posición* se corresponde con nuestra actitud hacia el mundo).

La cadencia *pasiva* incluye en el mismo impulso la obediencia del *alzar* a la atracción del *dar*; como forma *protética*, la *tesis* contendría, naturalmente y dentro del mismo “golpe”, el *arsis*. La cadencia *activa*, en cambio, hace derivar el segundo golpe, o si se quiere, la segunda parte de la cadencia –sea binaria o ternaria–, a partir del primero. La comprensión de este fenómeno sólo puede darse en la continuidad. Por eso una sola cadencia no puede establecer un “tiempo”. Su relación con una segunda cadencia y con otras posteriores confirmará como “tiempo” las estructuras de duración.

Las cadencias son, así, activas y pasivas pero pueden ser asimismo *extravertidas e introvertidas*. Ansermet aplica aquí, como lo hará también con las relaciones tonales, su idea de la visión del mundo y de nuestra relación con el mundo, concretada en la adecuación del *dehors* y del *dedans*. Será cadencia *introvertida* la cadencia ternaria, como propia del estado de reposo, pues la *introversión* es el estado en el que nos replegamos sobre nosotros mismos y nos abstraemos del mundo. Por su parte, la cadencia binaria se encarnaría en la *extraversión*, ya que nuestra actividad regular y continua en el mundo designa nuestra direccionalidad en la *protención*.

Ansermet advierte, sin embargo, que las modalidades extravertida-introvertida y activa-pasiva de las estructuras rítmicas no tienen, las mismas significaciones que las que vienen determinadas por las estructuras tonales. Su diferencia radica en sus distintas cualidades energéticas. Las estructuras tonales se significan para la consciencia musical por su “dinamismo” tonal. Por su parte, el “dinamismo” de las estructuras rítmicas se evidenciaría completamente, no sólo en la experiencia musical sino en cualquier otro tipo de vivencia humana, a través de su “energía vital”. La conjunción de las estructuras rítmicas o cadencias rítmicas con las estructuras tonales implicará, de hecho, el añadido de una determinación de otro tipo, caracterizada por la actitud vital, a lo específicamente tonal, dentro siempre del acto por el que constituimos la música.

La mutua conjunción de las estructuras rítmicas y tonales vuelve a mostrar la necesidad de encarar el estudio y la comprensión del ritmo como un fenómeno absolutamente enraizado dentro de los procesos musicales, un fenómeno que encuentra y explica su propia naturaleza en el marco de dichos procesos. El primer tiempo de una cadencia, por ejemplo, que es lo que conocemos como “tiempo fuerte” o *ictus*, no tiene por qué ser acentuado “externamente”, más allá del acento que le es propio en virtud de aquella conjunción; una conjunción que contiene en sí misma la naturaleza de la acentuación. La audición de la melodía hace que nuestra actividad psíquica, temporalizada en los sonidos, adopte una forma de cadencia en la que el primer tiempo surge como vivencia *noética* en el proyecto del encaminarse melódico que nos damos a nosotros mismos en el momento de comenzar el despliegue melódico. El acento es, entonces, un acento sugerido, que no tiene necesidad de ser claramente evidenciado; es un acento implícito.<sup>28</sup>

Aunque en un orden de cosas diferente, algo similar ocurre en ciertos momentos del estímulo energético de la cadencia. En este sentido, Ansermet distingue tres tipos de acento: el *acento rítmico*, el *expresivo* y el expresivo *patético*. El *acento rítmico*, que cumple una función similar al acento *tónico* en las palabras, es el que patentiza los tiempos más significativos de la cadencia (como el segundo tiempo en la mazurca, dice Ansermet) y pone de relieve, a la vez, la posición tonal que le subyace. El *acento expresivo*, “que resalta la posición tonal más significativa de un *motivo* o de una *frase* musical”<sup>29</sup> y que depende de la estructura tonal y no de la rítmica, es un acento de intensidad que se corresponde con el acento prosódico del lenguaje. Por su parte, el acento *expresivo patético*, el más exterior de los tres, intensifica tanto el acento rítmico como el expresivo y evidencia alguna posición particular del discurso musical. Por lo general, viene indicado por el *sforzando* (*sfz* o *sf*).

---

28 De nuevo P. Fraisse nos describe una situación paralela, que es algo más que una analogía, en su estudio del ritmo en la Grecia clásica: “El problema [...] consiste en saber si al golpe en el canto o la música correspondía una acentuación más intensa. Los historiadores están de acuerdo: el pie era un cuenta-tiempo y en el griego clásico no había en absoluto, o había muy poco, ritmo de intensidad. El acento del griego (y del latín clásico) era melódico, es decir, que correspondía a diferencias de altura, lo cual facilita «la colusión del lenguaje y la música»”. Paul Fraisse, *Psicología del ritmo*, op. cit., pág. 117.

29 Ansermet.FM, 566.

En todos estos casos, Ansermet se sitúa en el plano de las estructuras de la tonalidad, las únicas por las que cadencias rítmicas, y los acentos descritos, cobran un sentido direccional en el espacio imaginario a través de nuestra existencia de temporalidad significada por nuestra actividad afectiva. Cuando Ansermet define el ritmo no lo hace sin poner el énfasis en la melodía como camino o proyecto que trasciende nuestra estructura cadencial de temporalidad. La actividad que nos une al mundo se manifestaría en nuestra vivencia musical a través de la melodía, como un libre desplegarse de nuestra consciencia. Ese desplegarse es, en términos musicales, el recorrido que realza nuestra consciencia como consciencia musical desde los *motivos* –que son las unidades de sentido musical que conforman la melodía– hasta la consecución de la forma global. El ritmo aparece justamente en este proceso definiéndose como la estructura de duración que dibuja, como fundamento de los compases, el trayecto melódico en el tiempo, configurando, así, el proyecto de las estructuras formales de la música. Como estructura de duración, el ritmo tomaría forma en la cadencia que se convertiría, a su vez, en una expresión particular de su energía. Por tanto, la comprensión fenomenológica del tiempo musical pasaría por reconocer su origen fenoménico en la estructura de la cadencia, es decir, en el ritmo.

#### 5.1.4. De la *cadencia* en el *compás*

De todo lo dicho se desprende que la cadencia rítmica elemental no es el *compás* sino su subestructura. Hay que aclarar, no obstante, que cuando Ansermet habla de compases lo hace, por decirlo así, a hurtadillas, porque no quiere, bajo ningún concepto, que se confunda el *tempo* y la cadencia propiamente musicales con la escritura de la música. El *compás* escrito sobre el papel es un asunto de comodidad, un esquema útil para interpretar los signos de la partitura, que no el sentido mismo de la música. Comprendido de esta manera, el *compás* forma parte de la naturaleza *prescriptiva* o *topográfica* de la partitura. A su través, o mejor dicho, cuestionándolo como representación más o menos fidedigna de las estructuras rítmicas y temporales de la música, el músico intérprete ha de saber encontrar, desandando el camino transitado por el compositor, lo que es inherente al *tempo* de una obra y, en definitiva, a su significado musical. A fin de cuentas el sentido de la música no se interpreta, se



encuentra. Qué procedimiento explicativo sigue Ansermet en todo este tema es algo que trataremos con más detalle en el siguiente capítulo, pero adelantemos que tiene que ver, una vez más, con la adecuación de las estructuras noético-noemáticas de la consciencia en las que se resuelven aquí a la vez la dos estructuras de la temporalidad; la que se registra en el tiempo, por la reiteración de la cadencia elemental –que engendra la “duración”–, y la que se inscribe en el espacio, por la sucesión de las posiciones tonales.

Un compás es, de esta manera, resultado de la expansión de una u otra de las dos cadencias elementales, o de su combinación, expansión motivada en la trascendencia de nuestras cadencias respiratorias. Como tal, el compás no es otra cosa que una cadencia rítmica entendida, a su vez, como superestructura de los dos valores primarios. “Mais notre existence active –escribe Ansermet– n’est pas contenue dans les limites d’une cadence du pouls ou d’une cadence respiratoire, et elle prend forme dans ce que nous appelons des *mesures* qui son en réalité des structures cadentielles, de nouveau binaires ou ternaires fondées sur les données premières de notre durée interne”.<sup>30</sup>

Se opera así una suerte de dialéctica en la que las primeras estructuras elementales binarias y ternarias cobran, frente a las cadencias rítmicas superestructurales –los compases, en este caso– el sentido de un pulso subyacente, oculto, sobre el que se despliega, trascendiéndolo, el encaminarse melódico que es el modo de “verse” lo rítmico musical. Como consciencia de posición de lo melódico somos consciencia vivida, no refleja, de lo rítmico; como consciencia reflexionada de lo rítmico somos consciencia del desarrollo rítmico cadencial de lo melódico. Ansermet, como veremos más adelante, llamará cadencia melódica a la que se expresa a través de las cadencias rítmicas superestructurales.

Así, en el descubrimiento de la “medida” del tiempo de la música, hemos de partir de las cadencias elementales binarias y ternarias. Estas cadencias, que como valores primarios del tiempo musical adquieren vida en nuestra actividad psíquica, son cadencias sentidas, no calculadas, que se representan en la relación 1:1, para la cadencia binaria, y en la relación 2:1, para la ternaria. Se trata, para

---

30 *Les structures du rythme*, en Ansermet.EM, 141.

## V. DE LA DETERMINACION DEL *TEMPO* A LA TRASCENDENCIA DE LA FORMA

decirlo sin mucho rodeos, de sentir (de que sentimos) musicalmente en dos o en tres. En la escritura musical, como vimos antes, la cadencia binaria elemental puede estar representada por una blanca, un negra, una corchea, etc., y la cadencia ternaria, por una blanca con punto, una negra con punto, una corchea con punto, etc. Si el pulso de ese *sentir la cadencia* es constante, tanto en el dos como en el tres, la cadencia será regular (varias negras, corcheas o blancas seguidas en el caso de las estructuras binarias, o una sucesión de negras con punto, corcheas con punto o blancas con punto, en el caso de las ternarias).



Pero si el pulso es un alternar constante y uniforme entre estructuras ternarias y binarias o binarias y ternarias, la cadencia será irregular (alternancia, por ejemplo, de una negra con puntillo y una negra sin puntillo).



Este esquema que vendría a ser representación de los datos primeros de nuestra duración interna, es el fundamento de la estructura de los compases. Dicho de otro modo, los compases se configurarían como trascendencia de nuestro pulso cadencial y de nuestra cadencia respiratoria, estableciéndose, en el plano de nuestro horizonte temporal, como extensiones de los *contenidos rítmicos* de nuestra cadencia interna. La secuencia podría ser: del pulso “uno” en su contenido ternario y binario, a la sucesión de varias cadencias bien regulares o bien irregulares y, de aquí, a la constitución de los compases que pueden ser también, en su encadenarse, regulares o irregulares. El compás es así también una estructura cadencial de contenido “métrico” regular, si es exclusivamente binario o ternario, o irregular si se basa en la alternancia de las dos estructuras.

De aquí surge, como se puede entender, la clasificación de los compases, sus características y su función en la música. Una explicación muy detallada de los compases, atendiendo a estos tres aspectos, nos ocuparía un espacio del que no disponemos y, además, nos alejaría de los propósitos de este capítulo. Hagamos, si acaso, algunas observaciones al respecto que pueden ayudarnos a entender de una manera muy simple lo que Ansermet, no sin una cierta imprecisión terminológica, nos dice acerca de la interacción entre las estructuras cadenciales fundamentales o primeras y las secundarias<sup>31</sup>.

Un compás de  $2/4$  o de  $2/8$  –o sus análogos– son estructuras binarias porque sus unidades de duración, la negra y la corchea respectivamente, se batan como pulsos de contenido 2. Lo que las hace internamente binarias no es el número de tiempos de cada compás sino la “cualidad rítmica” de cada uno de esos tiempos. Por eso, el compás de  $3/4$  o el del  $3/8$  son, para Ansermet, –siempre que se marquen a tres tiempos– estructuras binarias porque sus cadencias elementales, de nuevo la negra y la corchea, superestructuras de la cadencia elemental binaria, tienen, como ya sabemos, un contenido 2. El número de tiempos del compás de  $3/4$ , por ejemplo, se sabe de antemano o se vislumbra como expectativa en la resolución métrica, pero el batimento del pulso cadencial es indefectiblemente binario en su recurrencia sobre sí mismo. Pero siguiendo otro razonamiento, Ansermet nos dice que los compases de 6 ( $6/8$ ,  $6/4$ ,  $6/2$ ) son también binarios si, tomando como unidad la figura que corresponda (corchea, negra o blanca) con puntillo, dichos compases se marcan a 2 tiempos. Es decir, en el primer caso, el número de tiempos del compás no afecta a la condición binaria interna de los pulsos (el  $3/4$ , siendo un compás de tres tiempos, se mantiene internamente binario en atención, no a sus tiempos sino a las subdivisiones de los tiempos), mientras que en el segundo caso, la cadencia binaria se corresponde con los tiempos del compás y no con el contenido

---

31 Ansermet no elaboró ninguna teoría de la técnica de la dirección de orquesta, cosa que sí hizo Sergiu Celibidache; una teoría no escrita sino impartida. Transcrita y, posteriormente, difundida por sus discípulos con mayor o menor fidelidad, la técnica de dirección del maestro rumano es, que sepamos, el único intento razonado y riguroso de construir un ámbito práctico y teórico adecuado en el que, intermediando entre el “ideal” de la música y su realización sonora, se pueda dar respuestas a los problemas que sugiere el elemento gestual de la dirección de orquesta.

rítmico ternario de los tiempos que en la escritura sobre el pentagrama figuraría con una negra con puntillo. La aparente contradicción se resuelve si se sabe que Ansermet está de hecho hablando de distintos planos de las superestructuras cadenciales, extremo que nunca queda claramente explicitado en sus textos. Así por ejemplo, al plano de la superestructura de la cadencia binaria representada por la negra (contenido rítmico binario) se le superpone un segundo plano superestructural de tipo cadencial representado por el compás de dos tiempos,  $2/4$  (reiteración binaria de la cadencia fundamental binaria) o de tres tiempos,  $3/4$  (reiteración ternaria de la cadencia elemental binaria). Cada uno esos compases, que vendrían a ser cadencias superestructurales de segundo plano, y que pueden ser también representados por figuras únicas – blanca en el primer caso y blanca con puntillo en el segundo, es decir, de nuevo valores de 2 y 3– son a su vez susceptibles de convertirse en unidades de una nueva cadencia rítmica esencialmente igual, en cada caso, a una u otra de las cadencias fundamentales pero distinta en su contenido extrínseco. Así tendríamos un compás de  $2/2$  (o de  $4/4$ , si la cadencia interna se siente a cuatro tiempos) y uno de  $6/4$ , que sería un compás binario en función de sus tiempos, si se marca a 2, incluso cuando cada uno de estos dos tiempos tenga un contenido rítmico ternario.

Un proceso similar ocurriría si partiésemos de la cadencia elemental ternaria. Los compases de  $6/8$ ,  $9/8$ , y  $12/8$  –y afines– derivan de la cadencia fundamental ternaria, es decir, de la superestructura representada por la negra con puntillo, pero son binarios, ternarios o cuaternarios según sus tiempos se marquen a 2 ( $6/8$ ), a 3 ( $9/8$ ) o a 4 ( $12/8$ ). El pulso de contenido 3 es el propio de cada uno de sus tiempos y, como sucedía en las estructuras binarias, estamos en “contradicción” cuando, como ocurre en el  $6/8$ , el número de pulsos del compás –dos, si se toma como unidad la negra con punto– no se corresponde con la cadencia interna (ternaria) de cada uno de ellos. La “contradicción” entre los contenidos cadenciales primeros y la estructura métrica de los compases y de los agrupamientos por compases, crea determinados puntos de tensión en el movimiento de la música, resultado de “enfrentar” los contenidos internos de nuestra motricidad a la estructura métrica de los compases y estas, a su vez, al proyecto global de la forma. Los compases o, internamente, cadencias irre-

gulares, se forman, si son binarios, de una unidad de valor ternario y otra binaria, o viceversa; así, el  $5/4$  ( $3+2$  ó  $2+3$ ). Si su valor global es ternario, se forman de una unidad ternaria y dos binarias (y sus distintas combinaciones). Tal es el caso del  $7/4$  o  $7/8$  ( $3+2+2$  ó  $2+3+2$  ó  $2+2+3$ ).<sup>32</sup>

De este modo, y según las modalidades *extravertidas e introvertidas* que mencionábamos más arriba, en un compás de  $3/4$  nuestra consciencia afectiva se significaría por una actitud introvertida (el compás ternario) dirigida por una tendencia a la extraversión. Un  $6/8$  –en dos tiempos– se significaría justamente por todo lo contrario, y el compás de  $2/4$  denotaría el equilibrio y todo ello en presencia de un *tempo* que se va determinando como una cualidad de energía del movimiento musical. Por ello, el fenómeno rítmico y, por extensión, la música como fenómeno de consciencia, es un fenómeno de correlación entre los dos términos de aquella “contradicción” intrínseca que, como luego veremos, no son otra cosa, desde el punto de vista de la intencionalidad fenomenológica, que los extremos de una relación noético-noemática.

#### 5.1.5. De la cadencia al motivo

Para Ansermet una cadencia es, como ya sabemos, una expresión energética de valor concreto, aunque desconocido, cifrada en los valores de duración 2 y 3 y articulada principalmente como *arsis-tesis (cadencia pasiva)* pero también como *cadencia activa*, que resulta de colocar el tiempo del *dar*, la *tesis*,

---

32 Fraisse, desde el estudio de las estructuras psicológicas del ritmo, llega a conclusiones similares: “Acabamos de recordar que en la ritmación subjetiva se produce el agrupamiento de 2 en 2 o de 3 en 3, más raramente de 4 en 4. Los ritmos poéticos o musicales se describen basándolos en divisiones binarias o ternarias, más raramente con cuatro partes. [...] ¿No habemos pasado de una manera subrepticia del agrupamiento de 2, 3 ó 4 elementos al de 2, 3, ó 4 células cada una de las cuales posee la complejidad unitaria de un subconjunto? Es indudable que sí, pero toda la psicología de la apercepción inmediata nos revela que resulta casi equivalente aprehender tres elementos distintos, como sonidos, o tres pequeñas unidades (tres dácilos, p. ej.). [...] Pero volvamos a nuestras estructuras. Los ritmos cuaternarios, decíamos, son raros. En efecto, tanto en poesía como en música, las más de las veces se realiza una transformación más o menos completa del cuaternario en binario. Se nos objetará que en música, sobre todo en nuestros días, se emplean ritmos con medida de cinco o siete tiempos, pero se admite que quedan siempre subdivididos en  $2 + 3$  (o  $3 + 2$ ), o bien  $4 + 3$  (o  $3 + 4$ ) o incluso  $3 + 2 + 2$ ”. Paul Fraisse, *Psicología del ritmo*, op. cit., pág. 130.

como inicio. Pero observada más de cerca, la cadencia, que no el sonido, significaría el elemento de sentido más pequeño en la música, la forma musical más reducida que configura el principio de toda música. Como dice Ansermet, el sonido, si es un sonido en camino de convertirse en sonido musical, es ya “une promesse de musique”.<sup>33</sup> Este elemento mínimo surge de la adecuación de un movimiento tonal primario –la relación *dominante-tónica* (D-T), por ejemplo– y su relación con una cadencia rítmica elemental, que en este caso se adecua al par *alzar* (D) y *dar* (T). Dos sonidos bastarían para producir una fórmula rítmica cadencial, pero no para que aparezca construyéndose como significando un primer elemento musical. Para ello son necesarios dos intervalos portadores de una modalidad cadencial estructurada en la secuencia pasado-presente-futuro. La cadencia, como hemos venido diciendo, se comporta como la relación de dos momentos de energía (pasado-futuro, o un presente que se hace pasado en su tendencia hacia un futuro) que deben equilibrarse, como confirmación o negación de sus propias expectativas, por medio de nuevas relaciones cadenciales. Sólo en la reiteración de sí misma, la cadencia puede llegar a adquirir lo que sería propio de su función, esto es: un valor cadencial a partir del cual desempeñaría un importante papel en la organización de la forma. La determinación de la cadencia y el establecimiento simultáneo de un *tempo* serían, entonces, fenómenos estrechamente relacionados. Por eso, para Ansermet, dos intervalos tampoco bastan para que se produzca una primera *imagen musical*; serían, en cualquier caso, un anuncio del *acto imaginante*. Una cadencia rítmica basada, por ejemplo, en la sucesión de estos dos intervalos: *la-sol-do* [*la-sol / sol-do*], representando con figuras de igual duración los tres sonidos que los forman,



no completa la expectativa binaria o ternaria de la cadencia.

---

33 Ansermet.FM, 405.

Siguiendo con este ejemplo, haría falta, como mínimo, un tercer intervalo: *do-fa*, y una cadencia rítmica figurada como negra-blanca para que pudiéramos reconocer la modalidad, en este caso binaria, de la cadencia: *la-sol / sol-do / do-fa*.



Para la consciencia musical la cadencia se refleja no en el ritmo, sino en una estructura melódico-tonal y –ahora sí–, consecuentemente rítmica, que llevaría en sí misma, en cuanto que implica movimiento, una determinada cualidad cinética. La cadencia establece, de este modo, una identificación interna con la duración por lo que, como expresión de nuestra estructura de temporalidad, se sustrae a cualquier tipo de medición externa. De aquí que Ansermet concluya que “la plus petite «forme» musicale, l’image élémentaire, la «molécule» ou la «cellule» musicale est donc l’adéquation d’un certain mouvement mélodique tonal et d’une structure rythmique cadentielle suffisant à poser une modalité cadentielle et un tempo”.<sup>34</sup>

La cadencia del camino de la melodía, si es tonal, y aun cuando no contenga ninguna de las tres posiciones tonales principales (*octava*, *quinta* y *cuarta*), puede establecer, como tal cadencia, una estructura de temporalidad. Esta estructura, basada en las tres dimensiones *ek-státicas* de la temporalidad (pasado-presente-futuro), es lo que confiere a la melodía su capacidad cinética. El *motivo* es el elemento musical que mejor contiene la expresión de esta estructura espacio-temporal. Debido a su aliento puramente musical y no métrico, el *motivo* aparece en pocas ocasiones limitado al estrecho marco de un compás. La energía rítmica del motivo abarca, muy al contrario, no una cadencia rítmica sino toda una estructura de cadencias. Porque no olvidemos que el desplegarse melódico del motivo es presencia del sentido armónico. No podemos dejar de tener en cuenta que la armonía es, al mismo tiempo, apertura

---

34 Ansermet.FM, 406.

de un espacio –vertical en la simultaneidad y horizontal en el espesor de la duración– en el que transcurre la melodía. Por principio, el contenido armónico del perfil melódico del motivo, no podría, así, encontrarse encerrado, salvo raras excepciones, en los márgenes de un compás.

Por tanto, decir cadencia es decir motivo musical, porque, como materialización específica y distinta en una obra del hecho cadencial, el motivo se apropia de la estructura espacio-temporal de la cadencia y lleva a la consciencia musical, dentro de un cierto *tempo*, allá “a donde ella quiere ir”. El motivo es pues, en palabras de Ansermet “le premier élément qui donne un *sens* au chemin mélodique et par là *motive l’acte imageant*”.<sup>35</sup>

El primer motivo<sup>36</sup> de tercera descendente de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, prototipo de motivo por excelencia, nos ofrece un buen ejemplo.<sup>37</sup> Este conocido inicio de sinfonía se nos aparece en una unidad de captación, en una

---

35 Ansermet.FM, 406.

36 En nuestro presente análisis del motivo de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, y en las ocasiones en que, a lo largo del trabajo, nos hayamos referido a él, hemos entendido por tal la relación del intervalo de tercera descendente que aparece en los dos primeros compases de la sinfonía. En realidad, el motivo completo son los cinco primeros compases, es decir, las dos terceras descendentes que acaban en el segundo calderón sobre el *re*. Sin embargo, hemos querido seguir en este caso, por coherencia con los análisis de Ansermet, la división en dos pequeños motivos o células que nuestro autor realiza del motivo completo, sabiendo que, en definitiva, en su opinión “le sens tonal ne se précise qu’avec le second motif, en sorte que les deux ne font qu’un et posent par leur similitude cadentielle le *motif* du morceau” (Ansermet.FM, 407), es decir, de los cinco primeros compases. Sobre este punto, la coincidencia es plena con la visión de Heinrich Schenker en su análisis de la *Quinta Sinfonía*. “The main motive of the first movement –nos dice– is not, as has been erroneously assumed until now, merely the two pitches of mm. 1 an 2 of the score [...] but rather the combination of four pitches in mm.1-5”. Heinrich Schenker, *Analysis of the First Movement*, (en *Der Tonwille*, Universal Edition 1921), recogido en: Elliot Forbes Ed., *Beethoven. Symphony No. 5 in C minor*, Norton Critical Scores 1971, pág. 164.

37 Utilizamos el mismo ejemplo que emplea Ansermet en su esclarecedor análisis fenomenológico-musical del *motivo*. Abundar por nuestra parte en el conocido inicio de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven (en lugar de elegir otro ejemplo de los muchos que podrían servirnos para tratar el concepto y el sentido de lo que es un motivo musical), no es sino una manera de ahondar y ampliar, sobre el mismo elemento musical, las vías de estudio que sugiere Ansermet. Utilizando el mismo motivo, intentamos aportar, si acaso, no sólo otra perspectiva, sino también una vía de análisis dinámico que, de hecho, emana del núcleo del pensamiento expresado en gran parte de *Les fondements de la musique*.



*gestalt*. En la “realidad” sonora, el motivo consta de cuatro sonidos de los cuales los tres primeros, que son repetición de una misma altura, suenan a intervalos de tiempo más o menos equidistantes. El cuarto, que suena en una altura más grave, sigue al tercer sonido en la misma distancia aproximada de tiempo que los anteriores. Los tres primeros son sensiblemente de menor duración que el cuarto, en el que parecen descansar. Si se produce un descanso, a modo de pequeña detención, sobre el cuarto sonido (independientemente de que sepamos que en la detención Beethoven prescriba, mediante un *calderón*<sup>38</sup>, una prolongación del sonido) es porque en los anteriores –los tres que se repiten– se contiene el impulso que explicaría dicha detención. Si el *ictus* recae en el cuarto sonido, que contiene la retracción del impulso, el acento rítmico del comienzo de la expansión estaría en el segundo sonido y no en el primero. En la escritura de la música, los cuatro sonidos de este famoso motivo se representan rítmicamente por tres corcheas y una blanca con calderón.



Las tres corcheas van precedidas, como consta en el ejemplo, de una pausa también de corchea con lo que el valor global del primer compás es de una blanca, es decir una cadencia de dos negras. La segunda negra ocupa la parte *leve* del compás y es ahí donde se produce el acento rítmico de la segunda de las tres corcheas repetidas, que marca el *arsis* de la cadencia propia del motivo y que se completa sobre el sonido detenido del segundo compás



Es evidente, sin embargo, que el motivo se compone de cuatro sonidos y no de dos. La corchea sobre la que recae el acento rítmico del *arsis* está seguida

---

38 Símbolo musical que indica una suspensión momentánea o definitiva del fluir de la música. Se coloca sobre una nota, silencio o barra de compás.

por una corchea que se dirige al segundo compás –hacia la blanca con calderón– y precedida por otra que se sitúa métricamente en la segunda mitad de la primera parte del compás (la primera mitad está ocupada por una pausa de corchea). Pero así como la energía rítmica que se desencadena sobre la segunda corchea, y se extiende manteniéndose a través de la tercera corchea en dirección al segundo compás, se justifica por el relativo reposo en la blanca y se contiene en él, el impulso de esa segunda corchea no proviene de ella misma sino del “vacío” rítmico en el que se inserta la primera, justo después de que “no se haya oído” el primer silencio que, sin embargo, está. Sentir ese silencio en relación a la segunda corchea del motivo precedida de la primera y sentir nacer el impulso –desde el silencio– en la primera corchea dirigido a través de la segunda y la tercera hacia la resolución en la blanca, es crucial para la comprensión del “movimiento” del motivo.

La estructura del motivo de la *Quinta* no es un ardid ni una estratagema de Beethoven para hacer sentir a quien lo escucha –a quien lo escucha como un motivo inserto en el resto del movimiento que viene “detrás”– otra cosa que lo que quiere decir. El famoso motivo es la expresión compacta de una idea musical que forma un todo indisoluble con su realización en la práctica, porque, no lo olvidemos, la realización en la práctica es la misma música. Por eso no dejan de sorprendernos opiniones como la que comentamos a continuación.

En su libro *El instinto musical*, Philip Ball utiliza el comienzo de la *Quinta* de Beethoven para ejemplificar lo que, según él, son “trucos de percepción rítmica” utilizados por los compositores para “suministrarnos señales contradictorias, o cuando menos ambiguas [...] con el fin de avivar nuestro interés y crear un estímulo poderoso”.<sup>39</sup> El “truco” de Beethoven para “avivar nuestro interés” consistió, en palabras de Ball, en engañarnos con el silencio que precede al conocido motivo. Beethoven lo puso no ya para que no lo oyéramos sino para que sintiéramos que el comienzo de la sinfonía es otro del que realmente es. Por eso, Ball duda “de que la mayoría de la gente oiga ese motivo [...] como «debería».” La gente, dice Ball, oye *ta*-ta-ta-Ta, es decir, el acento sobre el primer *ta*, en lugar de oír ta-*ta*-ta-Ta, el acento sobre el segundo *ta*. Pero en

---

39 Philip Ball, *El instinto musical*, Turner Publicaciones. Madrid 2010, pág 261.

su argumentación no nos queda claro si el público debe o no oír lo que «debería» ser oído. Está claro que Ball confunde estrepitosamente varios niveles. Por un lado, cree que la música es la partitura o, mejor dicho, que entre la música y la partitura no hay en realidad sino una relación fortuita. La partitura no es un texto sino, más bien, un pretexto para la imaginación del ejecutante, susceptible de ser interpretado en todos sus parámetros. Según su opinión, podría parecer que Beethoven violentó el esquema rítmico del motivo antes incluso de escribirlo. Por otro, da a la ejecución, contradictoriamente, un valor absoluto, anteponiéndola a lo que en la partitura no es interpretable, por ejemplo, el carácter rítmico-cadencial del motivo y su relación con la expansión que despliega en el resto del movimiento. Si Beethoven hizo un truco y la gente oye *ta-ta-ta-Ta* en lugar de *ta-ta-ta-Ta*, y es eso precisamente lo que Beethoven quiso decir, en realidad ese silencio de corchea no debería estar en la partitura o, en cualquier caso, estar sustituido por uno de negra (un valor completo; el motivo originalmente es a contratiempo), con lo que el famoso motivo se habría escrito con un tresillo de corcheas.



Si hubiera sido así, no cabría, entonces, ningún truco de Beethoven en una cosa –y su signo escrito– (el silencio) que no se oye. En fin, “para oír correctamente el ritmo” no hay por qué deducir el silencio de corchea que “no está” en la escucha del motivo. El silencio de corchea no es algo extraño al motivo, *es* el motivo mismo. Ha de estar, en la escucha, integrado como parte del motivo, a no ser que, en la interpretación, esté erróneamente comprendido o descuidado. En este caso, en el diálogo con la partitura no hay interpretación posible; el valor melódico-rítmico del motivo es el que el texto prescribe, no otro.

Ocurre que la música, al no disociarse el significado de la expresión y, en la expresión, el decir del querer decir, en definitiva, al no ser significante sino de ella misma, no se presta a comparaciones con la estructura semántica del lenguaje; sí, con el ritmo y la cadencia de la versificación, como hemos visto unas líneas más arriba, pero no con la relación significante. Que alguien pronuncie *má-ña-na* | *Voy*, en lugar de *ma-ña na* | *Voy*, no altera el significado de

la expresión. El interlocutor sabrá que se habla del día después de hoy o de un futuro más o menos indeterminado y, entre otras cosas, puede llegar a reconocer, en el modo de decir, la procedencia lingüística del hablante. Pero en la música, el cambio de acento en un motivo o grupo de motivos, altera por completo la comprensión de su significado. No hay tal truco de Beethoven sino incompreensión de quien lo interpreta erróneamente o de quien se basa en ese error para dar por buena una realidad que no se corresponde con la intención ni con el sentido de la música.

Pero el motivo de la *Quinta* no es solamente rítmico. En nuestro brevísimo análisis anterior nos hemos ceñido casi exclusivamente al ritmo del motivo, aunque hayamos tenido en todo momento presente al motivo en su dimensión melódica, en su aspecto cantable. En lo posible, nos hemos obligado a abstenernos de traer lo melódico al análisis del motivo, si bien en cada unidad rítmica nombrada, en cada elemento rítmico analizado, no hayamos dejado de cantar interiormente cuatro sonidos relacionados en dos alturas distintas pero determinadas. Es más, extraemos por abstracción el análisis rítmico del motivo justamente porque podemos cantarlo interiormente. Aun cuando no supiéramos a qué notas corresponden esos sonidos cantados, lo melódico del motivo siempre será el ritmo del *sol-sol-sol-mi bemol*. Del mismo modo que nuestro ritmo gestual se descubre en el sentido y significado del gesto que lo contiene, sentimos el ritmo del motivo de la *Quinta* de Beethoven en la tensión de su desplegarse melódico-rítmico y, por tanto, de su movimiento armónico implícito. La diferencia de altura entre los sonidos del motivo no es cualquier diferencia de altura sino la específica que separa el *sol* del *mi bemol*, una tercera mayor descendente, y esta distancia tiene un sentido que se manifiesta externamente en el perfil melódico y se vive internamente en el movimiento armónico.

La unidad de percepción es la de la aparición “de golpe” del motivo, y no la de su descomposición rítmica, por un lado, y melódica-armónica, por otra. Como dice Christian Accaoui, a propósito del motivo de la *Quinta*, “la présentation de l’unité rythmique énonce les notes *l’une après l’autre* mais la représentation que l’on en a les *contient*, les *tient ensemble*”.<sup>40</sup> Unidad rítmica, sí,

---

40 Christian Accaoui. *Le temps musical*, Desclée de Brouwer, Paris 2001, pág. 130.

pero como unidad rítmico-tonal, dirá Ansermet. La estructura tonal de la música es siempre estructura rítmica, es decir, estructura de duraciones, que es donde se expresa, según Ansermet, la temporalidad de nuestra existencia psíquica. Esta manera de existir psíquicamente en la duración se manifiesta externamente en la música por el movimiento de la melodía o, mejor dicho, por las tensiones que se crean en el interior de la melodía entre dos posiciones tonales o entre dos estados armónicos. El paso de una posición tonal a otra o de un estado armónico a otro implica un recorrido imaginario por el que la melodía, siendo ella misma ritmo –es decir, reiteración cadencial engendradora de tiempo– se muestra como estructura espacial melódica o, más exactamente, melódico-armónica. El espacio recorrido entre el *sol* y el *mi bemol* es consubstancial a la tensión del motivo, y lo es en la concreción de la cadencia binaria *arsis-tesis* y en la materialización particular del ritmo *sol-sol-sol-mib* en el que la cadencia binaria y el recorrido de tercera mayor descendente se nos presentan. El motivo inicial de la *Quinta* de Beethoven –y sus distintas apariciones a lo largo de todo el Primer Movimiento– es, así, una estructura espacio-temporal, un camino melódico, sustentado en una cadencia tonal.

La aparición de este motivo es, no obstante, incompleta. Es necesario que la modalidad cadencial y la estructura melódico-armónica que anuncia sea refrendada o no en la continuidad del discurso. Beethoven reitera rítmicamente la cadencia en los dos compases siguientes, si bien prolonga en un compás el *dar* del segundo motivo aparecido.<sup>41</sup>



Se confirma de este modo la cadencia binaria, *arsis-tesis*, del primer motivo (*sol-mib*) y su prolongación en el segundo (*fa-re*). El silencio “no oído” pero sí

---

41 El famoso enunciado de la *Quinta Sinfonía* ocupa, en la versión manuscrita del compositor, cuatro compases en lugar de los cinco que aparecen en la posterior edición impresa. En el original manuscrito, el segundo calderón está en el cuarto compás y no hay, por tanto, prolongación alguna de la nota *re*. Al parecer, una vez oyó la obra en su estreno en 1808, Beethoven añadió un nuevo compás que prolongaba, mediante una ligadura, el *re* escrito en el cuarto y desplazó, en consecuencia, el calderón a este segundo *re*.

sentido del primer motivo encuentra también su refrendo “plástico”, es decir, *noemático*, en la pausa que sigue al primer calderón sobre *mi♭*. Al mismo tiempo, el segundo motivo (o, para algunos análisis, la segunda parte, o consecuente, de un motivo que estaría formado globalmente por los cinco primeros compases) completa el recorrido melódico armónico iniciado en el primero y da sentido tonal a todo el fragmento que puede ser considerado, desde ahora, como el verdadero enunciado del Primer Movimiento de la *Quinta Sinfonía*. El camino descendente emprendido a partir del *sol* inicial crea un espacio que, a través del *mi♭*, recorre la quinta descendente<sup>42</sup> –suspendida momentánea pero significativamente en el *re* del segundo motivo– en dirección a *do*. Por su sentido tonal el fragmento está en *do menor*<sup>43</sup> y se determina como camino recorrido en la *introversión*.

El segundo motivo corrobora la cadencia y el sentido tonal del primero, del cual es reafirmación de la expectativa *noética*. Ambos forman una unidad, un equilibrio de tensiones entre dos estados armónicos conducidos por el espacio melódico recorrido; un punto de partida (en la tónica) y uno de llegada (en la dominante) que parece esperar, en el *re* suspendido por el calderón, una resolución posterior melódico-armónica y rítmica, resolución que se cumplirá en la caída sobre la tónica en el séptimo compás. La unidad que trazan los dos motivos se basa en su correspondencia interna. Sin embargo, cada una de estas dos manifestaciones del motivo se captan, en su individualidad, como unidades de sig-

---

42 Ansermet, al defender la intención tonal en modo menor de los dos motivos seguidos, habla de cuarta descendente en lugar de quinta. Creemos, sin embargo, que el espacio que recorre la consciencia musical no acaba en el *re* del calderón sino en el *do* que aparece claramente en los violoncellos en el séptimo compás. Es en ese sentido que hablamos de quinta descendente.

43 Hay una opinión bastante extendida en los círculos académicos, producto de una visión analítica de la armonía como teoría no dinámica del enlace de acordes, que considera que los cinco primeros compases de la *Quinta Sinfonía* se debaten en una cierta incertidumbre tonal. Argumentan que el primer motivo (*sol-mi♭*) podría pertenecer tanto a *do menor* –tonalidad original de la obra– como a *mi bemol mayor*, y que sólo la aparición del segundo motivo asegura la primacía de la tonalidad original (si bien, dicen, hasta cierto punto, porque cabría también entender *fa* y *re*, el segundo motivo, como notas del acorde de la dominante –*si bemol*– de *mi bemol*). La respuesta de Ansermet al respecto, es contundente: “Certains –escribe– ont prétendu que ce début était tonalement ambigu et pouvait évoquer *mi* bémol majeur; il est peu-être ambigu vu du dehors, mais non existé du dedans par une conscience animée du sens tonal”. Ansermet.FM, 409.

nificado acontecidas en un mismo instante, de una sola vez, no siendo explícitamente “claro” para la consciencia que les confiere el “ser” música, si el segundo sonido –que “objetivamente” es posterior al primero– no estaría en éste irremediablemente comprendido (e incluso, en cierto modo, anticipado); y si el primero –anterior al segundo en el orden lógico– no fuese sino una consecuencia, que él mismo engloba y comprende, de la intención de *protención* hacia el segundo. Tal vez sea válida la analogía con la acción del caminar en la que un segundo paso –al encuentro de un posible equilibrio en un tercero– participaría (no en el pensamiento que disecciona, sino en la propia vivencia), de la condición del ahora (lo que ya ha dejado de ser mientras ocurre), sea el discurrir entre un paso y otro analizado o no como transcurrido en un tiempo dado externamente. Si tomamos ahora esas dos apariciones del motivo de nuestro ejemplo, no consideradas independientemente una con respecto a la otra, sino reunidas bajo una misma entidad –resultado de su aprehensión posible como unidad– podríamos asignarles, dentro de esa misma unidad de aprehensión, distintos significados.

La segunda aparición del motivo, se presenta desplazada un tono descendente con respecto a la primera –y con otra disposición de intervalos–,<sup>44</sup> aunque conserva la misma estructura rítmica. Viene a manifestarse como un hecho a medio camino entre el recuerdo de la primera aparición del motivo –estado de suspensión de algo comenzado pero no acabado– y la expectativa en relación a una tercera aún por venir y en la que debe, en principio, resolver. El alargamiento del motivo en sus dos primeras apariciones, indicado por el calderón, no altera esencialmente, con respecto a la tercera aparición y siguientes, su percepción como estructura rítmica similar sino que, antes al contrario, la refuerza. Esta tercera aparición del motivo (con la que se inicia la elaboración motivica de la Exposición a partir del sexto compás) se arrogará un algo de lo ya acontecido en la primera aparición (como “otra” aparición del motivo que no debe ser entendido musicalmente como mera aparición de los sonidos como tales ya que, evidentemente, son los mismos en ambas). Un algo semejante a la idea de retorno de “lo mismo” en otro lugar del tiempo, –es decir, dotado de otra sig-

---

44 Intervalo de “tercera menor” (un tono y medio) en lugar del de “tercera mayor” (dos tonos) del motivo con el que comienza la sinfonía.

nificación para la consciencia– en este caso inmediato, aunque se presente físicamente, en la intensidad, en el timbre y en la densidad, de manera distinta.<sup>45</sup>

Pero hagamos una última observación. La fuerte individualidad de los dos motivos que componen el enunciado inicial, se materializa como presencia inmediata de su captación formal. La individualidad del primer motivo, que se cierra sobre *mi bemol*, y la del segundo, sobre *re*, los conecta en una clara relación de identidad, y garantiza, en virtud de esa conexión, la percepción unitaria y continua de todo el fragmento. Atendiendo a la sucesión de los sonidos (*sol, mi bemol, fa, re*) hay tres distancias, *sol-mi bemol, mi bemol-fa* y *fa-re*, pero sólo son dos las que conforman la unidad perceptiva por la que distinguimos cada uno de los motivos: los intervalos *sol-mi bemol* y *fa-re*. *Mi bemol-fa* es un dato realmente percibido pero no experimentado como significándose musicalmente. Los dos motivos son unidades de significación musical a la vez cerradas y definidas frente a la consciencia que se dirige hacia ellas y conectadas internamente en la consciencia que las vive. La consciencia psíquica une internamente los motivos que la distancia *mi-b-fa* percibida, separa. La discontinuidad de los motivos es trascendida en la continuidad de la vivencia de la música. Por otro lado, lo que en los motivos, aislados y en sucesión, es garantía de continuidad y unión, no resulta de la percepción de su pura estructura rítmica –difícilmente escucharíamos la *Quinta Sinfonía* a través del esqueleto del ritmo de los motivos, tres corcheas y una blanca (U U —)–, sino de la estructura espacial melódico-rítmica que transita cada uno de los dos motivos y de la manera en que los espacios transitados son vividos internamente como elementos de duraciones similares aunque diferenciadas, una de la otra, por su cualidad intrínseca. No “dura” lo mismo el primer motivo que el segundo porque sus significados, aunque complementarios, difieren. Tal vez por eso Beethoven

---

45 Nos mantenemos en el plano de la experiencia de la música como *Erlebnis*, en correspondencia con una realidad sensible y fáctica, y no como una elaboración intelectual, aislada del fenómeno musical experimentado, del cual la partitura –por lo demás imprescindible, en determinadas condiciones, para la restitución del fenómeno originario de la música– no sería sino un reflejo. Bajo este supuesto se sabe que la tercera aparición del motivo de la *Quinta Sinfonía*, se presenta en una instrumentación y dinámica diferentes; modo de manifestarse, ese motivo, que sirve para corroborar y significar, a la vez, el particular papel que ocupa en la continuidad del discurso.



cambió el calderón del cuarto compás –en el que estaba inicialmente escrito– al quinto, como queriendo dar a entender sobre el papel lo que era evidente en la vivencia musical: en la dirección descendente de *sol* a *do* la detención sobre el *re* posee un grado de tensión distinto de la que contiene la detención sobre el *mi bemol*. Desde el punto de vista melódico el *re* se encuentra en el centro del proceso descendente: (*sol*)-*mi*♭ (*fa*)-*re* → (*do*), y es justo en ese punto central en el que la consciencia tonal (armónico-tonal) reclama en la partitura, mediante la extensión de la cadencia en un compás, la indicación de su duración vivida. El carácter de apertura –que no de introducción, como a menudo se dice– o de presentación del motivo rítmico sobre las armonías de *do* y *sol*, como manifestación evidenciada del sentido de la relación de la tónica con su dominante, favoreció, creemos, la decisión de Beethoven.

Cada uno de los dos motivos y, en consecuencia, la totalidad de la presentación del comienzo de la *Quinta*, es, para la consciencia psíquica (de) sí que los temporaliza, *retención* y *protección* (en el sentido estrictamente husserliano del análisis de la consciencia interna del tiempo) y, para la consciencia que los pone fuera, recorrido melódico en el espacio dibujado por la melodía y “durado” interiormente.

De la tensión de los dos motivos surge el significado general del fragmento completo que es, de nuevo, una duración experimentada como momento expansivo de una articulación que colmará sus expectativas a partir del comienzo de la elaboración del motivo en el sexto compás. El arco completo significado por la tensión del enunciado principal y su satisfacción, “esquemático” en los siete primeros compases de la partitura, contiene tres dimensiones fundamentales que ahora presentamos separadamente, pero que son “reconocidas” por la consciencia musical en su mutua interacción.

En primer lugar, una dimensión basada principalmente en un sentimiento o sentido de temporalidad –refrendado en la medida del tiempo del mundo pero ajeno a él–, acuñado en el encaminarse melódico-rítmico (y también armónico-rítmico)<sup>46</sup> del motivo principal y sus sucesivas apariciones. En se-

---

46 A partir del nacimiento de la música basada en la armonía simultánea, las estructuras armónicas han de comprenderse en la tensión melódica es decir, horizontal, de las notas

gundo lugar, un sentido organizado en torno al desplegarse del motivo de dos notas, en su adecuación melódico-armónica –es decir, en sus recíprocas relaciones de altura–, expresado en un espacio en el que este motivo se establece como cadencia (y que, como ya vimos, tiene también su reflejo en un espacio imaginario en el que la consciencia auditiva se constituye como consciencia de los sonidos musicales). Por último, una dimensión igualmente espacial –pero esta vez, de proximidad y lejanía– basada en la estructura armónica que sostiene el curso del desarrollo del motivo. El significado de esta estructura armónica, claramente implícita en el caso que nos ocupa, es el que nos permite expresar, en el discurso de la música, la idea de ida, de retorno o de permanencia, en momentos distintos del tiempo.

Si el motivo es la unidad mínima de sentido musical, una sucesión de motivos dispuestos coherentemente significarían una idea musical de mayor alcance; una frase, por ejemplo. A esto es a lo que se refiere Ansermet cuando habla de la dialéctica de los motivos, idea basada en el principio de la relación de identidad. De momento, recordemos que coherencia quiere decir tonalidad (cuyo empleo, por otro lado, no garantiza ni presupone por sí mismo ninguna valoración artística) ya que, para Ansermet, no hay coherencia musical posible fuera del mundo tonal. La percepción, no de los sonidos sino del encadenamiento motivico –o del motivo en su encadenamiento–, del inicio de la *Quinta Sinfonía*, constituiría un acto de experiencia musical. Es decir, la música aparecería aquí como el resultado de percibir las alturas sonoras como posiciones tonales (las relaciones armónico-melódicas que son al mismo tiempo un lugar y un camino) que, al relacionarse en el tiempo (el recorrido del camino y el encaminarse de un lugar a otro *en* el camino) dentro de un específico sentido cadencial (la materialización del motivo), se incluyen en un determinado trayecto espacial en el cual “estaban previamente” significadas.

El motivo de la *Quinta Sinfonía* nos ha servido para describir y comprender el significado que Ansermet otorga a las estructuras melódico-armónicas y rítmicas. En los próximos capítulos mostraremos el alcance que la originales

---

que sostienen y de las que son, por otra parte, su explicación. A su vez, las estructuras rítmicas, que vienen a ser la explicitación del sentimiento de temporalidad del curso melódico, no pueden entenderse sino nacidas en el seno de la misma melodía.

aportaciones de nuestro autor suponen al respecto, sobre todo en lo concerniente a la concepción de la música como un fenómeno de consciencia esencialmente espacio-temporal, a la determinación del *tempo* y a la construcción y significación de los modelos formales.

### 5.2. ANSERMET Y LA FENOMENOLOGÍA DEL TIEMPO DE LA MÚSICA

Es muy difícil imaginar cualquier argumentación de los últimos cien años no ya fenomenológica sino más ampliamente filosófica sobre el tiempo que no haya tenido que pasar necesariamente por la lectura cuidadosa de las *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* de Husserl. Igual de difícil, si no más, es suponer que la música no haya sido tomada como objeto y ejemplo en cualquier reflexión sobre el tiempo y la temporalidad, tal como el propio Husserl se ocupa en demostrar en las mencionadas *Lecciones (Vorlesungen)* de 1905 y, desde otra perspectiva, el Bergson metafísico en sus exploraciones sobre la memoria y la duración. Y, en fin, cercano a lo imposible se hace pensar que cualquier consideración acerca de la esencia de lo musical no despierte la necesidad de cuestionarse sobre aquello que, de tiempo, no sólo pudiera estar hecha la música, sino *ser* la música misma.

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

La música, sobre todo como experiencia de la práctica y de la acción musical, requiere de la filosofía para intentar zafarse de su, a veces, pertinaz ensimismamiento técnico y terminológico y para distanciarse de creencias y actitudes incuestionables e inamovibles a las que, llegado el caso, habrá que zarandear en el tamiz de las preguntas sobre lo que constituye su fundamento esencial. Entre esas preguntas, el asunto del tiempo y de la temporalidad ejerce de eje central y condicionante y adquiere, en especial y en concreto, una singular relevancia con respecto y frente a cualquier otro aspecto de la fisonomía de lo musical que, no en vano, tendrá que verse afectado por la naturaleza eminentemente temporal de la música en cuanto decurso. Pero si, en cierto modo, la música es inspiradora y modelo para el estudio filosófico del tiempo, la visión que de ella nos devuelve la filosofía –tanto en el marco de los problemas estéticos que la música en general le suscita como, en particular, en lo que concierne epistemológicamente al de la dilucidación del problema del tiempo de la música– dista de ser, no ya definitiva, sino adecuada en los modos de acercamiento y, principalmente, en la determinación de la naturaleza del objeto al que se acerca, es decir, de la música. Tal vez la propia música, en las aproximaciones y definiciones a las que a veces la ha confinado, con cierta urgencia, ese necesario encuentro con la filosofía, haya sido tenida por un objeto acabado y estático y presentada ante el pensamiento en tanto que resultado y no en su origen dinámico, *in statu nascendi*. Indudablemente, la fenomenología, como filosofía crítica y radical sustentada en los principios de no presuposición y de vuelta a las cosas mismas, ofrece a la música, antes que ningún otro corpus teórico, un entorno y vías de pensamiento que resultan singularmente acordes con el sentido de la naturaleza inefable de lo musical.

Queda lejos de nuestro propósito, en los apartados que siguen, intentar comparaciones o derivar conclusiones entre la filosofía de determinados autores (como la del mismo Husserl) y las propuestas de Ansermet. Nos atenderemos a exponer, en cambio, la particular y, a nuestro entender, fecunda visión fenomenológica de nuestro autor sobre el tiempo de la música, absolutamente entrelazada, como veremos, con la noción de la temporalidad sartreana contenida en *L'être et le néant*, única relación filosófico-musical que, sobre el asunto del tiempo, trataremos algo más exhaustivamente en estas líneas. Ex-

plicación última del valor y sentido de la tonalidad, las consecuencias que la concepción del tiempo de Ansermet tiene sobre la praxis musical deberían ser tenidas muy en cuenta a la hora de elaborar una teoría no sólo de eso que llamamos *tempo*, sino de la práctica de la música considerada en su totalidad.

### 5.2.1. Sartre y la estructura de la temporalidad

Introducimos este apartado a mitad de camino, una vez empleados ya, en el trabajo, algunos de los conceptos inherentes a la temporalidad tal como la entiende Ansermet, conceptos que fundamentan la construcción de su discurso sobre la música desde el momento mismo que adopta la noción de consciencia imaginante sartreana. La dialéctica *chemin/cheminement*, expresión del desdoblamiento de la consciencia entre lo puramente percibido y lo existido, evidencia el posicionamiento de la consciencia en las tensiones de relación musicales y su explicación a través del fenómeno de la cadencia. Y la cadencia, como seguiremos viendo, ilustra y concreta el tiempo de la música en la duración y, en este sentido, afecta plenamente la temporalidad. Hemos preferido, sin embargo, no detenernos a describir en los capítulos precedentes el significado original de los diferentes términos que Ansermet emplea al hablar sobre el tiempo, en la confianza de que fuera el propio contexto el que, sin interrumpir la marcha de nuestra exposición, diera cuenta apropiada de cada caso singular. Pero, llegados a este punto, no podemos seguir adelante sin explicar, junto con el significado de los conceptos, su procedencia filosófica que viene a ser, como en el caso de la estructura de la imagen, Sartre y, en concreto, su estudio de la temporalidad en *L'être et le néant*.

La recreación, más que interpretación, de la fenomenología que Ansermet practica respecto al asunto del tiempo es, una vez más, sartreana. La influencia de Husserl, aunque genéricamente cierta, está velada en Ansermet por la propia interpretación de Sartre. Como es sabido, Sartre se escinde en parte de la concepción husserliana de la consciencia al forjar, en *La trascendente de l'Ego*, la noción de consciencia prerreflexiva. Para Sartre, Husserl ha limitado el alcance de la reducción al practicar la *epoché* en la relación inmediata con el mundo y dejar subsistir al Yo puro, como residuo, en el proceso de la reducción. Si para Husserl la consciencia al ser *trascendencia* constituye su objeto dotándolo de

sentido, para Sartre la comprensión de la consciencia como intencionalidad queda comprometida si su pura trascendencia, que la define como *tendencia hacia, proyecto de* –y no siendo la consciencia en ese proyectarse nada en ella misma–, queda lastrada por la permanencia en la consciencia de cualquier residuo del Ego. A la consciencia constituyente de Husserl, Sartre opone una consciencia espontáneamente descubridora, arrojada inmediatamente en medio del mundo. La consciencia prerreflexiva cumple ese cometido. Siendo consciencia de mundo es consciencia de sí irrefleja ya que, no viéndose a sí misma al estar volcada en el mundo, se supone. En *L'être et le néant*, Sartre volverá a formular el sentido de la consciencia prerreflexiva y dirá que la consciencia que se dirige a un objeto, que *lo sitúa*, es consciencia *tética*, y que la consciencia *no tética de sí o consciencia (de) sí* es, en un cierto sentido reverso, un modo de consciencia que no apunta frontalmente hacia un objeto ya que es ella misma ese objeto. El *de*, entre paréntesis, indica que la *consciencia (de) sí* es relación inmediata de *sí* a *sí* que no debe suscitar, por el (*de*) intermedio, la idea de conocimiento. El *sí* no es el objeto de la consciencia. Si así fuera –es decir, una consciencia que se pone a sí misma enfrente como objeto de la reflexión– la consciencia perdería su condición de ser continuidad y unidad.

Si, por decirlo de alguna manera, Sartre es más filosóficamente fenomenólogo que fenomenológicamente husserliano, Ansermet, como filósofo de la música, será fenomenológicamente más sartreano que deudor, en sentido estricto, de Husserl. Sin embargo, y por la misma regla de tres, la latencia husserliana del Sartre fenomenólogo se trasladará a Ansermet quien, por su cuenta –y como ya sabemos– recurrirá a su vez a la lectura directa de las *Ideen* de Husserl –vía Ricœur– para afianzar y, creemos, modelar en la ortodoxia fenomenológica los conocimientos adquiridos en su incursión en *L'être et le néant*. La adscripción sartreana de Ansermet se hace sobremanera evidente en todo lo relacionado con la noción de temporalidad y su aplicación al tiempo de la música. A decir verdad, no vemos cómo podría Ansermet haber entresacado de las argumentaciones de Husserl sobre el tiempo un modelo, en forma de asibles conclusiones, en el que refrendar sus intuiciones –sin duda, anteriores a su descubrimiento de la fenomenología– acerca de ese elemento, el tiempo, paradigma inevitable y absolutamente omnipresente en cualquier acercamiento a

la música, ya fuera este acercamiento eminentemente teórico y especulativo o meramente instrumental. Pues de lo que se trataba era de encontrar intuitivamente la significación del tiempo como fundamento o condición de la música, y no sólo de emplear la música y más en concreto el sonido (porque, en realidad, de música no habla Husserl), como campo de pruebas en la indagación fenomenológica de la consciencia interna de tiempo. En todo este asunto, hemos de partir de una premisa fundamental. La idea del tiempo de la música en Ansermet está ligada a la crítica de las concepciones y prácticas musicales en general que desvirtúan la comprensión y, en su caso, el sentido último de la música. No es su origen, pero sí su principal estímulo teórico. En nuestra opinión, esta crítica, acompañamiento exigente de sus opiniones sobre la música, surge en Ansermet al constatar la insuficiencias de las teorías estéticas –y su abstraído ensimismamiento respecto a la realidad concreta y viva de la música– y la ausencia de una reflexión profunda sobre el significado de las estructuras musicales.

Para Ansermet, como ya sabemos, no hay comprensión posible fuera de la tonalidad, lo que equivale a decir que cualquier referencia al tiempo propio e interno de la música, si se produce al margen de las estructuras tonales, es un empeño poco menos que inútil. Es preciso pre-sentir en la experiencia musical la relación Tónica-Dominante-Tónica, primera estructura de duración y fundamento de la forma musical, para que se establezca espontáneamente un *tempo*. Eso sí, podemos hablar, situándolas completamente en la exterioridad, de la sucesión de grupos sonoros verticales y horizontales con apariencia de estructura y orden, pero no hay nada ahí que garantice la comprensión total del fenómeno musical, ni nada sobre lo que pueda descansar el acto por el que, trascendiendo el sonido, se desvele la música y, por lo tanto, el tiempo propio de la música. “Il faudrait –dice Ansermet– qu’il soit clair une fois pour toutes que la musique ne procède pas de notre affectivité aux sons ou aux *structures de sons*, comme le croient Boris de Schloezer<sup>47</sup> ou M. Hans

---

47 Boris de Schloezer (1881-1969), musicólogo y traductor francés de origen ruso conocido por sus estudios sobre Stravinsky, Scriabine y Bach y, sobre todo, por el libro *Problèmes de la musique moderne*, escrito en colaboración con Marina Scriabine, hija de Alexander Scriabine. En general, el pensamiento de Schloezer gira en torno a la capacidad comu-

Keller<sup>48</sup> [...] mais de notre affectivité aux structures *tonales* dans un acte imageant qui donne à celles-ci des significations psychiques...”<sup>49</sup> Y un poco más abajo, continúa: “Les structures sonores de Stockhausen n’ont aucun sens «humain»: elles ne sont que le produit mécanique de ses formules, qui n’en ont pas davantage; elles ne sont que des *faits* sonores plus dépourvus de sens humain que le passage d’un tramway”.<sup>50</sup>

Tonalidad, forma y tiempo concretan la música, y no puede darse uno de estos tres aspectos sin el concurso y la presencia de los otros dos. La crítica de Ansermet no irá dirigida sólo al terreno de la composición, bien se trate de obras de la llamada vanguardia de Darmstadt, de composiciones anteriores decididamente no tonales, o de la música del propio Stravinsky, de quien Ansermet lamentará el carácter principalmente estático de gran parte de su producción.<sup>51</sup>

---

nicativa de la música y las estructuras que le dan sentido. Muy alejado de las teorías de Gisèle Brelet y más próximo a las de Lévi-Strauss, Schloezer considera que la música ha de ser entendida como una estructura cerrada, organizada formalmente en la trascendencia del tiempo musical y provista de un significado implícito en la forma por el que la obra musical más que poseer un sentido, es ese sentido mismo. El desacuerdo de Ansermet con Schloezer se cifra principalmente en torno a la figura musical de Stravinsky, la música serial y el problema fundamental de la relación entre la música y los sonidos. Con respecto a este último asunto, la opinión de Ansermet (los sonidos y la música se corresponden en una relación en la que los primeros son trascendencia de la imagen musical) es radicalmente contraria a la de Schloezer, que sitúa en los extremos de esta relación una *quasi* causalidad entre sonidos y música. Por lo que atañe a Stravinsky, Schloezer no ve, según Ansermet, que la música del autor de la *Sacre du Printemps*, muy ligada a una estética del “hacer”, es más una música del *cómo* que del *qué*, música que ha olvidado el sentido del *ser* del “hacer”. Por último, la desavenencia sobre la música serial queda bien patente en las siguientes palabras de Ansermet: “Dans la mesure où la technique sérielle tend à supprimer la tonalité, elle est anti-musicale. Il est donc vrai que ceux qui font sériel, à moins qu’ils réintroduisent en sousmain le tonal, ne font rien de bon – ce que Schloezer ne voi pas, tombant lui-même dans le piège du «faire»”. (Ansermet-Piguet. *Cdance*, 43).

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

49 Ansermet.FM, 818.

50 *Ibidem*, 819.

51 “*Le mouvement rythmique est incapable par lui-même de conférer à la musique un dynamisme, il ne peut que rendre tangible le dynamisme tonal. Il y a, bien entendu, un dynamisme tonal dans la musique de Stravinsky, mais il n’est plus que la force de cohésion in-*



También la música interpretada, la ejecución musical y, en general, todo cuanto tenga que ver con la práctica de la música, será objeto de revisión por parte de Ansermet. La práctica de la música debería incorporar, en última instancia, el sentimiento de un *tempo* adecuado que, si es un tiempo propio, es decir, inherente a la música, habría de surgir internamente de la comprensión de las estructuras musicales, siempre que estas estructuras sean en sí comprensibles. Cuando esto no ocurre, la únicas referencias para la realización de la música vienen dadas externamente, ya sea bajo la forma de efectos sonoros prescritos que deben cumplirse sólo a instancias de la impresión sensible, ya sea por una lectura errónea o sesgada del significado de ciertos signos, escritos sobre el papel, indicadores de medidas cuantificables, como las metronómicas.<sup>52</sup> Bajo estas circunstancias, la interpretación de la música, tanto contemporánea –o no tonal, por definición–, como clásica –es decir, principalmente tonal–, cae, según Ansermet, en un evidente mecanicismo o determinismo que, si bien puede ser en la música contemporánea consubstancial a su propio *modo de ser* (por efecto de la externalización de su expresión), en la realización de la música llamada clásica es, en cambio, absolutamente pernicioso (a causa de la incompreensión de sus elementos estructurales). “Les nusiciens d’aujourd’hui –escribe Ansermet– n’envisagent en général la «forme» musicale que comme une structure *statique*, un schéma formel, un cadre à remplir. Les apparences leur donnent raison,

---

terne de son geste; il est congelé dans le statique, ne se dégage plus: la musique a cessé d’être un dynamisme”.

*L’expérience musicale et le monde d’aujourd’hui* en Ansermet.EM, 54-55.

- 52 “L’indication métronomique n’est pas sûre, tout d’abord parce qu’elle dépend du «moment» de l’œuvre où elle a été prise –car la cadence vivante n’est pas constante et varie légèrement au cours du cheminement– et surtout parce qu’il y a incompatibilité absolue entre le temps externe et le temps interne, entre le temps mécanique et le temps vivant, entre une temporalité organique qui se mesure par cadences et une temporalité mécanique qui se mesure en «temps»”. Ansermet.FM, 979.

En una entrevista, y mostrando sin ningún tapujo su conocida animadversión contra los críticos, Celibidache, en la misma línea que Ansermet, apunta: “Mais le critique, conditionné qu’il est par son inevitable ignorance, peut à peine contrôler les sons directes. Commente voulez-vous qu’il sache quelque chose des octaves, des harmoniques? Puisqu’il ne les entend pas, il n’a pas besoin du temps de la réduction. Il croit que le tempo est donné par le métronome, c’est-à-dire par une force organisée un système référentiel qui vient, du dehors, s’implanter sur un processus vivant comme la naissance et la disparition du son. On confond la matière avec l’esprit qui anime la matière!” Sergiu Celibidache, *La musique n’est rien*, *op. cit.*, pág. 113.

car le schéma formel d'une sonate ou d'un rondo peut s'expliquer aussi bien du dehors (auquel cas il procède de l'ordonnance et de la proportion des parties) que du dedans, auquel cas il résulte du dynamisme tonal interne qui en engendre le cours tout entier, et qui procède d'un enchaînement de cadences tonales.[...] ] Tant que l'on envisage la forme du dehors, elle peut être préconçue; sitôt qu'on a compris qu'elle est engendrée du dedans, il est clair qu'elle procède de la conscience de soi en tant qu'acte d'expression, et que celle-ci, en chaque œuvre musicale et selon son projet musical, *crée sa forme*".<sup>53</sup>

Ansermet necesitaba un sustento teórico diferente o, mejor dicho, complementario, del que podría proporcionarle la noción del tiempo de Husserl. Un sustento que, por una parte, le permitiera permanecer cerca de la acción de la música y, por otra, le ofreciera la posibilidad de encuadrar y expresar la vivencia de un cierto espesor temporal advenido con el develamiento de la tonalidad armónica. Un tiempo no sólo lineal sino manifestado, como diría Celibidache, en la relación fenomenológica entre "la pression verticale, c'est-à-dire la somme de tous les facteurs qui agissent sur nous dans le maintenant [...] et la pression horizontale, c'est-à-dire [...] la somme de tous les facteurs qui agissent aussi dans le maintenant, mais qui n'apparaissent pas dans le maintenant".<sup>54</sup>

Nos arriesgamos a pensar que la ontología de Sartre ofrece a Ansermet un lugar teórico de la acción donde ubicar, articular y comprender la propia acción de la música como conflicto de oposiciones y resoluciones horizontales y verticales, es decir, melódico-armónicas. En el terreno de la música esta acción transcurre entre el movimiento armónico, que toma forma en la duración como vivencia noética, y la melodía, que es percibida como una estructura que se presenta en el tiempo. Esta doble estructura que se entrelaza como unidad indisoluble en la experiencia de la música, proviene de una diferenciación que se produce en la conciencia entre lo percibido y lo existido. En su actividad como conciencia frente a lo percibido, se hace temporalidad en el mundo sonoro. Por su existencia como conciencia de sí, se temporaliza internamente en la duración. Esta cualidad de *duración* existida por la conciencia de sí, tras-

---

53 Ansermet.FM, 426.

54 Sergiu Celibidache, *La musique n'est rien*, op. cit., pág. 277.

ciende el mundo de los sonidos al impulsar intrínseca y eventualmente el trayecto de la fundamental de la armonía, como camino tonal, en un espacio que se mide, en tanto que expectativa, como espacio-duración. Para una tonalidad dada, el recorrido melódico-armónico tiene por fundamento trascendente la correspondencia Tónica-Dominante-Tónica, es decir, la correspondencia, en la octava, de la quinta y la cuarta. En el lenguaje corriente, podríamos decir que una sinfonía como la *Séptima* de Bruckner está basada en esa trascendencia. Pero en aquello que es indecible, alejados del sobrevuelo del pensamiento articulado por el lenguaje que limita e impone su objeto, más apropiado sería asentir el cumplimiento, en esta obra, de la trascendencia. La articulación en la música de esta relación (T-D-T), sea en fragmentos unitonales a pequeña escala o en procesos modulantes<sup>55</sup> cercanos o muy alejados, es una vivencia interior, un dato noético que, como tal, no siendo visible en el mundo, se proyecta en la trascendencia y le otorga, como totalidad, un sentido.

No podía ser, por tanto, más atractivo para Ansermet otro pensamiento que una filosofía de la existencia que pivotara sobre el concepto de una temporalidad, impelida por la acción, y que se basara en la relación interna entre el ser y el hacer. La visión que hace del hombre un *ser* que *tiene* que *haber sido* y que queriendo ser no *siendo aún*, no tiene otra posibilidad que prolongarse en el *hacer*. Puesto que el hombre es temporalización, es carencia –en la estricta definición de Sartre–,<sup>56</sup> la acción supone una meta, un futuro que sólo puede

---

55 Para Ansermet, como ya hemos explicado en otro lugar del trabajo, la aparición de los procesos modulantes alcanza el Tercer Grado de Trascendencia en el que las articulaciones de la forma, que vienen a estar imbricadas en las articulaciones del encaminamiento tonal, adquieren una especie de autonomía. En el terreno de la modulación “la conscience de soi –dice Ansermet– existe comme fondement *Ps-Pr-F* de son existence de durée la structure *T-D-T* abstraite de l’octave qui est sa contingence existentielle, c’est-à-dire comme une structure existant par soi et pour soi et n’ayant d’autre fondement qu’elle-même”. (Ansermet.FM, 441)

56 El texto en el que Sartre explicita y define el tipo de negación que más profundamente incide en el *ser*, aparece, en *L’être et le néant*, en el apartado *Le Pour-Soi et l’Être de la valeur*. Dice Sartre: “De toutes les négations internes, celle qui pénètre les plus profondément dans l’être, celle qui constitue dans son être l’être dont elle nie avec l’être qu’elle nie, c’est le *manque*. Ce manque n’appartient pas à la nature de l’en-soi, qui est tout positivité. Il ne paraît dans le monde qu’avec le surgissement de la réalité humaine. C’est seulement dans le monde humain qu’il peut y avoir des manques”. (Sartre.EN, 124)

partir del *para-sí*.<sup>57</sup> Ningún *en-sí* puede proyectarse en el porvenir. En la acción, es tarea del *para-sí* de la consciencia trascender hacia lo que *no es*, establecer una ruptura con su pasado, liberándose precisamente de ese estar presente a lo que ella *no es*. El *en-sí* es aquello hacia lo que el *para-sí* tiende y de lo que huye a la vez. El pasado se construye de las conversiones del *para-sí* en el *en-sí*. El *para-sí* de la consciencia escapa, sin embargo, de su identificación completa con el pasado (con el que podría confundirse absolutamente y llegar a ser irremediabilmente *en-sí* con la muerte, lugar de identificación íntegra del *para-sí* con su pasado) y evita, aún siendo siempre el *en-sí* que es, que se agoten completamente sus posibilidades proyectándose en aquello que *tiene que ser*, explicación última de la irreversibilidad del *para-sí*. La no coincidencia del *para-sí* consigo mismo, su identidad ausente, es producto de su trascendencia como proyecto y como posibilidad permanente de *ser*. Como una dimensión fundamental del ser de la existencia del hombre, la significación de la trascendencia como proyecto cristaliza en un *proyecto de ser*, punto de coincidencia de los diferentes proyectos de ser del *para-sí*. Este proyecto de ser se materializa a partir de la temporalización del *para-sí*, estructura fundamental que significa ser permanentemente fuera de sí, ser su propio proyecto dirigido, en ausencia de su presencia *a sí*, hacia lo que no es todavía. Ansermet incorporará y manejará en su textos tanto la noción de proyecto original –principalmente vinculado a la forma, como veremos en el último capítulo– como el entramado teórico de la temporalidad tal como Sartre lo describe en *L'être et le néant* y en el cual aquella noción se inserta.

Lo que más en concreto atrae especialmente a Ansermet de la visión de Sartre sobre el tiempo es la descripción fenomenológica de los tres *ek-stasis* de la temporalidad –pasado, presente y futuro– y su estudio ontológico como síntesis o estructura totalitaria en tanto que organizadora de las dimensiones temporales secundarias. Hagamos notar, sin embargo, que el uso que Sartre hace del concepto de *ek-stasis*, se cumple en el marco de una filosofía de la existencia

---

57 En las citas de Sartre respetaremos la mayúscula inicial de términos tales como En-sí (En-soi), Para sí (Pour-soi) o Temporalidad (Temporalité), cuando aparecen de esta manera en el texto original. En la redacción ordinaria de nuestro trabajo escribiremos, sin embargo, estos mismos términos en minúscula.

de la consciencia que se desarrolla en tres bloques ek-státicos diferenciados. En primer lugar, Sartre trata, en *L'être et le néant*, del ek-stasis del para-sí que ha de concebirse como presencia o distancia a sí de una consciencia que, en presencia al ser y temporalizándose, es y no es su pasado y su futuro. En segundo lugar, se sitúa el ek-stasis reflexivo –origen de la consciencia en tanto que consciencia *de sí*– que al actuar en la reflexión hace que lo reflejado surja casi como objeto de lo reflexivo. Por último, tenemos el ek-stasis del ser-para-otro, que es negación constitutiva como negación interna y en el que la escisión de la consciencia, a diferencia de la negación reflexiva, es aún más radical ya que afecta, como dice Sartre, a la negación misma. De todas estas áreas ek-státicas nos interesa aquí la primera, la que más directamente tiene que ver con el estudio de lo temporal, asunto de este apartado.

Como sabemos, el núcleo de la teoría de Sartre sobre la temporalidad se concentra en torno al concepto de la síntesis original o estructura total de los tres momentos de lo temporal. En ausencia de esta estructura, incurriríamos en un contrasentido insalvable si nos atuviéramos al análisis individualizado de la “función” de cada una de las tres dimensiones del tiempo en el que, como dice Sartre: “le passé n'est plus, l'avenir n'est pas encore, quant au présent instantané, chacun sait bien qu'il n'est pas du tout, il est la limite d'une division infinie, comme le point sans dimension”.<sup>58</sup>

Por tanto, la temporalidad sólo puede ser concebida como una totalidad sintética que incide sobre sus estructuras parciales. Estas estructuras parciales o secundarias son los momentos constitutivos de la estructura sintética u organizada que, en relaciones establecidas internamente, dan lugar a lo que Sartre denomina el modo de ser de la temporalidad originaria. A diferencia de las relaciones meramente de exterioridad en las que están las cosas del mundo (un lápiz, una hoja, una mesa), en la temporalidad originaria, o tiempo inmanente de la consciencia –propia del *para-sí*–, pasado, presente y futuro son momentos de una totalidad en la que, por decirlo así, se compenetran en interioridad negándose. Es rasgo ontológico del *para-sí* ser temporalización siempre a distancia de sí mismo; ser, a la vez, separación y unidad. La temporalidad del para-

---

58 Sartre.EN, 145.

sí ha de ser comprendida, entonces, como indisolublemente unida al movimiento trascendente de la consciencia fundamentado en la carencia o ausencia y que reza que la consciencia no es lo que es. Mediante la exploración de la organización del para-sí como estructura anonadante (*néantisante*), sabemos que la temporalidad es su “intraestructura”, porque el para-sí se temporaliza existiendo y no siendo sino en su modo de ser temporal, ya que no tiene otra opción que la de *tener que ser su ser*. “Il n’y a de temporalité –dice Sartre– que comme infrastructure d’un être qui a à être son être, c’est-à-dire comme intrastucture du Pour-soi. Non que le Pour-soi ait une priorité ontologique sur la Temporalité. Mais la Temporalité est l’être du Pour-soi en tant qu’il a à l’être ekstatiquement”.<sup>59</sup>

En efecto, mientras que el ser en-sí es atemporal, el para-sí de la consciencia, redirigido constantemente por la intraestructura de temporalidad que lo atraviesa, perdura de manera ek-stática. Lo ek-stático en Sartre,<sup>60</sup> distingue la

---

59 Ibidem, 175.

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

Por su parte, Heidegger, en el párrafo 65 de *Sein und Zeit*, escribe: “Zeitlichkeit ist das ursprüngliche »Ausser-sich« an und für sich selbst. Wir nennen daher die charakterisierten Phänomene Zukunft, Gewesenheit, Gegenwart die Ekstasen der Zeitlichkeit. Sie ist nicht worden ein Seiendes das erst aus sich heraustritt, sondern ihr Wesen ist Zeitigung in der Einheit der Ekstasen”.

Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977, pág. 435. En Heidegger lo ek-stático es restitución originaria del sentido de “salir fuera de sí”. El porvenir, el pasado y el presente son los ek-stasis a través de los cuales el tiempo sale fuera

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

La idea de los momentos ek-státicos de Sartre en su relación interna supone un corte o escisión. Esta escisión es la fisura “intraconsciencial” que, como una *nada*, separa el presente del pasado y del futuro. Es la separación que escinde, en tanto que distancia a *sí* mismo, el para-sí de las cosas, constituyendo los distintos ek-stasis temporales que se configuran en su anonadamiento. Por medio de la fisura de la intraconsciencia hay, a la vez, separación (menor de la muy evidente que se produce, en función de la relación de externalidad, entre el hombre y el objeto) y continuidad. Podemos hablar, así, de continuidad discontinua, de forma tal que la temporalidad de la consciencia, por efecto del corte intraconsciencial, no pueda ser concebida como una rela-

---

de sí mismo. En una absoluta y correspondida relación interna, estos tres ek-stasis son los modos copartícipes y cofundadores de la temporalización. A diferencia de Heidegger, que concede al porvenir la prioridad en la estructura ek-stática de la temporalidad original, Sartre pone el acento en el ek-stasis del presente ya que el para-sí, en la estructura del ser que no es lo que es, configura su pasado y su futuro siéndolo en tanto que carencia y huída de lo que era hacia lo que será.

ción causal de continuidad. Cada momento, por tanto, no es continuación necesaria del anterior y no puede inferirse, en consecuencia, que el presente sea el efecto de lo que acaba de pasar.

Tal vez estemos ahora en condiciones de esbozar brevemente cada uno de los momentos ek-státicos de la temporalidad sartreana.

Desde el punto de vista del sentido común, el pasado se vincula con el hombre a través de la posesión. En general, decimos: tenemos un pasado. Sin embargo, en sentido estricto, no tenemos pasado sino que *somos* nuestro pasado no siéndolo, ya que trascendemos a perpetuidad lo que fuimos. Somos, en definitiva, un pasado en el modo de ser del *era*. “Peut-on attribuer originellement un passé –se pregunta Sartre– à tous les existants finis ou seulement à certaines catégories d’entre eux? C’est ce que nous pourrions plus facilement déterminer, si nous examinons de plus près cette notion très particulière: «avoir» un passé. On ne peut pas «avoir» un passé comme on «a» une automobile ou une écurie de courses. C’est-à-dire que le passé ne saurait être possédé par un être présent qui lui demeurerait strictement extérieur, comme je demeure, par exemple, extérieur à mon stylographe”.<sup>61</sup>

El pasado no puede ser reducido a la representación o al recuerdo de un ser que ya no es. Su caracterización específica lo designa como siendo el pasado de un para-sí que tiene que ser su pasado sin que haya ninguna otra posibilidad de no serlo. El para-sí, convirtiéndose en pasado, se transforma en en-sí. Es perpetuamente el en-sí que somos; el en-sí del ser que es en tanto que pretérito sobrepasado (*dépassé*).

El presente es presencia del para-sí al ser en-sí. Hay, por tanto, en el presente un desdoblamiento de la presencia del para-sí a él mismo y al en-sí. Esta presencia es también fuga constante frente al ser, huída del para-sí más allá del ser co-presente al que se dirige y, a la vez, huída del ser que era hacia el ser que tendrá que ser. Por su estructura ontológica, el para-sí, ligado al ser del que es presente pero sin identificarse con él, surge, siendo él mismo testigo de sí, en una conexión originaria con el ser. Negándose ser el *ser* al que se dirige, el para-sí aparece ante sí mismo como testigo de sí. “Ainsi la Présence à l’être du Pour-

---

61 Sartre.EN, 151.



soi implique que le Pour-soi est témoin de soi en présence de l'être comme n'étant pas l'être; la présence à l'être est présence du Pour-soi en tant qu'il n'est pas. Car la négation porte non sur une différence de manière d'être qui distinguerait le Pour-soi de l'être, mais sur une différence d'être. C'est ce qu'on exprime brièvement en disant que le Présent *n'est pas*".<sup>62</sup>

No podemos captar el presente, ni puede ser entendido, como un encadenamiento de instantes, como una sucesión de "ahoras". Dado que el presente *no es* sino que se "presentifica" en tanto que huída, ningún instante puede ser lo que el presente *es*. Su ser se ubica fuera de sí; detrás en su pasado que *era* y delante en su futuro que *será*.

Por último, el futuro, como más arriba apuntamos someramente, está estrechamente ligado a la idea de proyecto. "Car nous voulons dire –escribe Sartre– que l'homme existe d'abord, c'est-à-dire que l'homme est d'abord ce qui se jette vers un avenir, et ce qui est conscient de se projeter dans l'avenir. L'homme est d'abord un projet qui se vit subjectivement, au lieu d'être une mousse, une pouriture ou un chou-fleur; [...] l'homme sera d'abord ce qu'il aura projeté d'être. No pas ce qu'il voudra être".<sup>63</sup>

El futuro tampoco es una mera representación ya que, como también ocurre con el pasado, el hombre no tiene futuro. El hombre *es* tanto su futuro como su pasado. Hay que renunciar a concebir el futuro como una estructura fija y estática, como un "ahora" que todavía no ha llegado. El futuro, que puede definirse como una organización del para-sí que es siempre "un venir-a-sí de su ser", es, como dice Sartre, "ce que j'ai à être en tant que je peux ne pas l'être".<sup>64</sup> El para-sí se caracteriza por ser un ser que huye "presentificándose" al ser que es como no siendo ya ese ser y habiéndolo sido en el pasado. La presencia es, así, fuga, evasión (el movimiento de ir fuera del *ser hacia*) por partida doble: huida tanto del ser que *no es* como del ser que *era*. En virtud de la noción de carencia o ausencia –pues el "posible" es de lo que carece el para-sí, en su huida al ser, para ser *sí* mismo– la presencia es "fuite vers *son être* c'est-à-dire vers le soi qu'elle

---

62 Sartre.EN, 161.

63 Sartre.EH, 30.

64 Sartre.EN, 164.

sera par coïncidence avec ce qui lui manque”.<sup>65</sup> Como posibilidad, el para-sí es tendencia hacia el en-sí. Sin embargo, en el presente, el para-sí nunca alcanzará lo que tendría-que-ser en el futuro. Por eso, el futuro total del para-sí que es presente será, dice Sartre, “futur passé d’un certain Pour-soi ou futur antérieur”.<sup>66</sup> De aquí, lo que Sartre llama “decepción ontológica” del para-sí. Es decir, la imposibilidad de coincidir del presente que se proyectaba como futuro y del futuro en tanto que tal futuro. El futuro persistirá constantemente en el seno del para-sí presente en tanto que su continua posibilización. Así, dice Sartre: “Le Futur n’est pas, il se *possibilise*. Le Futur est la possibilisation continuelle des Possibles comme le sens du Pour-soi présent, en tant que ce sens est problématique et qu’il échappe radicalement comme tel au Pour-soi présent”.<sup>67</sup>

La descripción fenomenológica de los tres momentos de la temporalidad abre el camino a la definición ontológica de lo temporal –encarada en presente– como totalidad, o estructura totalitaria, organizadora de las estructuras ek-státicas secundarias. Concebida como sucesión, la temporalidad obedece a la idea que rige el principio de orden *antes-después*. La multiplicidad temporal es así, según Sartre, “una multiplicidad ordenada” según este determinado principio. Sartre distingue, de este modo, entre *estática* temporal y *dinámica* de la temporalidad, dos aspectos distintos en el enfoque de los asuntos del tiempo, si bien estrechamente vinculados.

El estudio de la relación ordinal que establece la sucesión de un *antes* y un *después* –el análisis de la constitución de estas dos nociones– da lugar a la *estática* de la temporalidad. En este sentido, la temporalidad debe ser entendida como estructura sincrónica, no reducida al movimiento e independiente del cambio. El orden *antes-después* dentro de la *estática* temporal –que es orden del tiempo y, en cierto modo, estructura formal de la temporalidad– indica la irreversibilidad del tiempo y se define a través de ella. Contemplados como elementos en sucesión de una serie en la que se siguen en un mismo sentido, el antes y el después, excluyéndose uno con respecto al otro, se presentan como modos o formas de separación. El tiempo nos separa tanto de la realización de

---

65 Ibidem, 164.

66 Ibidem, 167.

67 Ibidem, 168.

nuestros deseos –pues sin el orden de lo anterior y de lo posterior el deseo y su cumplimiento coincidirían en un *ser enseguida* lo que queremos ser– como de nosotros mismos, ya que siempre nos captamos como un *antes* de algún *después*. El tiempo nos separa también de los otros, de los demás, así como de las cosas, que manifiestan y reflejan su ser en la “dispersion temporelle”. Y en cuanto que decimos que estamos a un mes de finalizar un proyecto o nos encontramos a una hora de tal sitio, el tiempo aparece como “mesure pratique de la distance”. Sin embargo, la temporalidad no es sólo separación y si lo fuera, lo sería de un “type spécial: une division qui réunit”.<sup>68</sup>

Aun cuando entendida como relación externa, la temporalidad por su estructura misma es separación que reúne; separación que forma parte integrante de un acto unificador. Pero además de su reprobable externalidad que, como ya vimos, no establece la autenticidad de la vivencia de la temporalidad, el tiempo no puede ser entendido como una sucesión de instantes, contruidos sobre contenidos temporales sucesivos fundados en los principio de la identidad y la permanencia. A no ser que el instante esté definido internamente, su naturaleza es intemporal, incapaz de dar razón de la transición de un instante a otro. Ni el tiempo puede ser explicado por la transversalidad de los instantes psíquicos, como pretenden los empiristas, ni la unidad temporal sintética de la relación antes-después, propia de la multiplicidad de los instantes, puede ser descubierta por un ser que está fuera de la temporalidad, como, por distintos caminos, piensan Descartes y Kant. “Seulement, chez le premier [Descartes], le temps est unifié par son contenu matériel qui est maintenu à l'existence par une perpétuelle création *ex nihilo*, chez le second [Kant], au contraire, c'est à la forme même du temps que s'appliqueront les concepts de l'entendement pur. De toute façon c'est un *intemporel* (Dieu ou Je Pense) qui est chargé de pourvoir des *intemporels* (les instants) de leur temporalité. La temporalité devient une simple relation externe et abstraite entre des substances intemporelles: on veut la reconstruire tout entière avec des matériaux a temporels. Il est évident qu'une pareille reconstruction faite d'abord contre le temps ne peut conduire ensuite au temporel”.<sup>69</sup>

---

68 Sartre.EN, 170.

69 Ibidem, 172.

No obstante, entramos aquí en un cierto callejón sin salida. Si otorgamos la primacía a la unidad sintética de la temporalidad, nos sustraeremos a la irreversibilidad de la sucesión temporal como principio de aquella unidad y, a la inversa, no podemos dar la prioridad a la condición disgregadora de la temporalidad sin perjudicar la comprensión unitaria del tiempo. En efecto, Sartre concluye que “la temporalité est une force dissolvante mais au sein d’un acte unificateur, c’est moins une multiplicité réelle –qui ne saurait recevoir ensuite aucune unité et, par suite, qui n’existerait même pas comme multiplicité– qu’une quasi-multiplicité, qu’une ébauche de dissociation au sein de l’unité”.<sup>70</sup>

No hay, por tanto, prioridad recíproca alguna entre la unidad y la multiplicidad. Antes bien, cree Sartre, es necesario entender la temporalidad “comme une unité qui se multiplie”, y que, en consecuencia, “ne peut être qu’un rapport d’être au sein du même être”.<sup>71</sup> Es así que la temporalidad, que no puede ser continente de un ser dado –pues sería incomprensible entonces a la multiplicidad y a la unidad temporal– circunscribe y hace inteligible, sólo como relación de interioridad, al ser de un antes y al ser mismo de un después. La temporalidad, lo decíamos varios párrafos más arriba, se corresponde con el ser del *para-sí*; es la intraestructura de un ser que tiene que llegar a ser lo que es. “La temporalité n’est pas. Seul un être d’une certaine structure d’être peut être temporel dans l’unité de son être. [...] La Temporalité n’est pas, mais le Pour-soi se temporalise en existant”.<sup>72</sup>

El tiempo del hombre, por tanto, no puede ser definido sólo como temporalidad, sino como temporalización. El para-sí se manifiesta existiendo en su forma temporal y, siendo temporalización, surge también como “nihilización” en todas sus posibles dimensiones. Ateniéndonos a los tres ek-stasis de la temporalidad que comentamos al hablar del Pasado, el Presente y el Futuro, en el para-sí existen tres dimensiones, originales y mínimas, del cumplimiento de la nihilización que resumimos muy brevemente. En primer lugar, el para-sí puede y debe ser descrito como un “no ser lo que es”. Es un ser separado de él mismo por la nada de la facticidad. El para-sí es en cuanto puede ser nombrado y desde el momento que de él puede negarse o afirmarse cualquier cosa. Pero

---

70 Ibidem, 175.

71 Ibidem, 175.

72 Ibidem, 175-176.

en tanto que es para-sí, siempre está detrás de sí mismo como siendo constantemente un pasado sobrepasado, un *prétérito trascendido*, en palabras de Sartre. Es esta facticidad pretérita sobrepasada o trascendida lo que llamamos el Pasado. El pasado no vive ni existe cuando ya no lo soy; en tanto que dejo de serlo. Se mantiene exclusivamente como cosa, como en-sí. En este sentido, el para-sí aparece como anonadamiento del en-sí constituyéndose de este modo en el Pasado a través de una relación originaria entre las dos instancias. El para-sí no puede ser reducido a ese ser que no es consciencia, aunque, sin embargo, le une a él una estrecha relación que viene, nos dice Sartre, indicada por el término *antes*. “L’En-soi c’est ce que le Pour-soi était *avant*”.<sup>73</sup>

En segundo lugar, el para-sí es “ser lo que no es” y, en este sentido, se capta no sólo como *falta* o *carencia* sino como lo *faltante* o lo *carente*. La carencia está relacionada con el futuro. Cualquier situación es en sí misma plenitud de ser. No carece de nada y no hay nada carente que le sea extraño. Pero para una consciencia para la que la plenitud de ser es situación, el significado de la situación se define, entonces, como carencia de sus posibilidades, de sus intenciones, es decir, de su futuro. El hombre es carencia de aquello hacia lo que se dirige. Toda determinación de quien soy huye hacia lo que ya no soy, el pasado, plenitud y densidad del lo que es idéntico. Si me atrapa en el ahora es porque se autodisuelve en el todavía no y porque “c’est qu’elle me désigne comme totalité inachevée et qui ne peut pas s’achever. Ce Pas-encore –continúa diciendo Sartre– est rongé par la liberté néantisante du Pour-soi. Il n’est pas seulement être-à-distance: il est amenuisement d’être”.<sup>74</sup>

El para-sí no es nunca *sí*. Es siempre delante de sí o detrás de sí. Por eso, si en el primer caso, lo que hoy es mi pasado fue antes mi futuro como *futuro-pasado*, en esta segunda dimensión nihilizadora me veo como *pasado-futuro*, siendo futuro posible convertido en porción de pasado.

Por último, el ser, arrebatándose a sí mismo en la entidad de la propia huída, está en todas partes y en ninguna. En la coincidencia del ser y no ser, tal cual *Chassé-croisé*, como dice Sartre, el para-sí es *presencia al ser* en perpetua

---

73 Sartre.EN, 178.

74 *Ibidem*, 181.

transición hacia el futuro. Así el presente, como cualidad ontológica, “no es lo que es y es lo que no es”, tercera dimensión de la nihilización. El presente es, por tanto, diáspora y, a la vez, síntesis de los momentos temporales como estando presente, no siendo, paradójicamente, otra cosa que transcurso. El presente es unión al pasado y al futuro. Entre el pasado y el futuro, el presente transcurre sin llegar a ser jamás ninguno de ellos.

Pero puesto que el tiempo, frente a una multiplicidad dada, no es un orden permanente e inmutable, podemos también observarlo y analizarlo en tanto que *dinámica* temporal. Es decir, escudriñar la temporalidad como el hecho mismo del cambio en el que la sucesión “peut se définir comme un ordre dont le principe ordonnateur est la relation avant-après”.<sup>75</sup> Si la estática de la temporalidad se corresponde con la idea del orden del tiempo<sup>76</sup>, de una cierta estructura formal del tiempo, la *dinámica* temporal se encuadraría dentro del curso o del fluir de la temporalidad. Bajo este segundo aspecto, la temporalidad es diacronía y aprehensión del movimiento. Y así, la *dinámica* temporal, que en Ansermet cumplirá una función decisiva de la experiencia de la música, es internamente origen de la *estática* temporal, su fuente constitutiva.

La naturaleza de la *dinámica* de la temporalidad ha de ser comprendida en el marco del estudio de la *duración*. Por tanto, la pregunta que se interroga sobre el qué del para-sí volviéndose pasado y sobre el surgimiento de un distinto para-sí como presente de ese pasado, sólo puede responderse en el ámbito de la indagación del asunto de la *duración*. Es por eso que la modificación del ser del para-sí, que se sitúa en la base del problema de la *duración*, no puede encontrar su explicación en la acción que el para-sí realiza a través de los tres ek-stasis temporales. En realidad, el eje del problema abarca la relación del cambio y la permanencia, entendida recíprocamente. La temporalidad no puede limitarse a ser medición y regla del cambio, a no ser que admitamos que el tiempo está sobrepasado por algún tipo de intemporalidad de lo permanente,

---

75 *Ibidem*, 169.

76 Es decir, *orden* del tiempo y *curso* del tiempo en la terminología y a la manera kantiana, tal como lo señala el propio Sartre. Así, en Sartre.EN, 187.

ni puede, el cambio mismo, ser aclaración ni demostración de la relación efecto-causa o consecuencia-antecedente, sin que se resienta la propia temporalidad. Sartre refuta, por este camino, las ideas y las filosofías que reducen la duración a un en-sí y que se erigen sobre evidentes errores de concepción. Exceptuando el caso en el que alguien fuera unidad de lo que cambia y de lo que permanece, cualquier elemento permanente que persistiera al lado de lo que cambia impide la constitución del cambio mismo como tal cambio. “En un mot –dice Sartre–, l’*unité* du changement et du permanent est nécessaire à la constitution du changement comme tel. Mais ce terme même d’*unité*, dont Leibniz et Kant ont abusé, ne signifie pas grand-chose ici. Que veut-on dire avec cette *unité* d’éléments disparates? N’est-elle qu’un rattachement purement extérieur? Alors elle n’a pas de sens”.<sup>77</sup>

Lo que garantiza una vinculación en interioridad de estos elementos dispares (permanencia y cambio), es lo que Sartre denomina “unidad de *ser*”, modalidad expresada en el tiempo a la que habrá que reclamar que lo que cambie sea la permanencia. La unidad de *ser* se define por su carácter ek-stático, fundamentado en la ek-stasis propia y esencial del para-sí, y por su naturaleza aniquiladora del en-sí de lo que permanece y de lo que cambia. El concepto de permanencia no da cuenta del cambio absoluto dado que, por su esencia, “un changement absolu n’est plus à proprement parler un changement, puisqu’il ne reste plus *rien* qui change –ou par rapport à quoi il y ait changement”.<sup>78</sup>

El asunto central de la dinámica de la temporalidad, la duración, está relacionado intrínsecamente con el cambio. La duración es cambio, “changement sans *rien* qui change”,<sup>79</sup> pero es lo que en último término la explica como tal duración y como duración de tiempo. Lo que interesa a Sartre no es cómo una permanencia, saltando de un instante a otro, perdure como tal permanencia, sino de qué manera el ser, transformándose íntegramente, se precipita en el pasado y se proyecta hacia el futuro. La temporalidad originaria del para-sí es, como dice Sartre, “le fondement du changement et non le changement qui fonde la temporalité”.<sup>80</sup>

---

77 Sartre.EN, 182.

78 Ibidem, 183.

79 Ibidem, 183.

80 Ibidem, 183.

El sentido dinámico de la temporalidad no es una agregación contingente al ser del para-sí, sino una estructura necesaria del para-sí concebido como el ser que ha de ser su propia nihilización. Si partimos del para-sí, deberíamos indagar acerca de la permanencia y no del cambio, ya que éste sólo sería problemático desde el en-sí. Dejando de lado la descripción del curso del tiempo surge la evidencia de que cualquier temporalidad limitada al orden de la sucesión temporal es una temporalidad sujeta al en-sí. Si, por un lado, lo ek-stático del ser temporal está en el pasado como rasgo o atributo sustentado en el en-sí y, por otro, otorgamos al futuro –como siendo un futuro simple de un para-sí que es, a su vez, para-sí de un cierto pasado– una inmovilidad del instante, convertimos al para-sí en una propiedad fija y susceptible de ser designada. El para-sí estaría, de este modo, limitado por el pasado y el futuro constituidos como límites inamovibles. “L'ensemble, comme temporalité qui *est* –escribe Sartre–, se trouve pétrifié autour d'un noyau solide qui est l'instant présent du pour-soi et le problème est bien alors d'expliquer comment de cet instant peut surgir un autre instant avec son cortège de passé et de futur”<sup>81</sup>

Pero el presente del para-sí no es una sucesión de instantes, un encadenamiento de totalidades temporales referidas cada una de ellas a un instante. Muy al contrario, el para-sí, de quien depende consustancialmente el cambio, se caracteriza por la espontaneidad, una espontaneidad que no puede darse sino temporalizándose. Como espontaneidad es ella la que constituye lo adquirido al denegarlo e impide, así, que lo que ella fija como adquirido, se prolongue en el ser. Pero es ella también quien constituye lo denegado por el denegar mismo de lo adquirido evitando, por un lado, gracias a la alternancia entre la prolongación y la adquisición, su inercia existencial asegurando, por otro, el sentido de la propia temporalidad. La espontaneidad así entendida está subordinada a la relación antes-después, o adquisición-denegación, relación ontológicamente prioritaria con respecto al cambio. La temporalidad es cambio o, para decirlo con mayor propiedad, la temporalidad es el fundamento del cambio del tiempo. Y lo que es válido para el para-sí lo es también para la totalidad de la temporalización, una totalidad que nunca acaba de *ser*, que se niega a sí misma y que

---

81 Ibidem, 187.



se conforma como su misma huída. “Cette totalité –concluye Sartre– qui court après soi et se refuse à la fois, qui ne saurait trouver en elle-même aucun terme à son dépassement, parce qu’elle est son propre dépassement et qu’elle se dépasse vers elle-même, ne saurait, en aucun cas, exister dans les limites d’un instant. Il n’y a jamais d’instant où l’on puisse affirmer que le pour-soi est, parce que, précisément, le pour-soi n’est jamais. Et la temporalité, au contraire, se temporalise tout entière comme refus de l’instant”<sup>82</sup>

Con los conceptos de temporalidad psíquica o duración psicológica, vinculada constitutivamente a la reflexión impura y caracterizada como sucesión de unidades o actos psíquicos, y temporalidad originaria absolutamente ligada al para-sí y revelada en la reflexión pura, comentados unos párrafos más arriba en este apartado y especialmente en el capítulo 3.5, creemos haber completado una, a fin de cuentas, escueta aunque, en nuestro caso, necesaria exposición del pensamiento de Sartre sobre el tiempo. Sobre la trama de este pensamiento, Ansermet construye su particular visión del tiempo de la música explicitada en elementos fundamentales, que vimos en el capítulo precedente, como son la cadencia y el motivo. En lo que sigue, trataremos de ampliar, a la vez que concretar, el enfoque ansermetiano sobre el tiempo de la música en referencia a aspectos que atañen a la estructura formal y de contenido de la música y a la determinación de los factores que, según nuestro autor, influyen en la consecución del *tempo*.

### **5.2.2. De la espacio-temporalidad de la música**

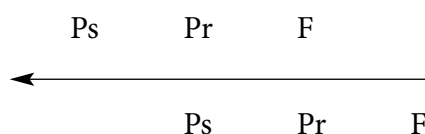
La relevancia fundacional que, en la experiencia de la música, Ansermet concede a la estructura unitaria T-D-T, ínsita en la dimensión del tiempo de la música –vivida en la temporalidad o pensada–, coincide con la importancia dada por Sartre a la comprensión, también unitaria, de la temporalidad como relación interna de las tres dimensiones del tiempo establecida ek-státicamente. La estructura tonal Tónica-Dominante-Tónica, como fundamento primero de

---

82 Sartre.EN, 189.

la forma musical, posee un *sentido* que debe poder ser mostrado. Para la consciencia psíquica de sí este *sentido* se constituye en el fundamento de su propio *proyecto de ser*, como veremos más detalladamente en el último capítulo

Digamos por el momento, como hemos venido repitiendo en los capítulos anteriores, que el ritmo musical, para Ansermet, no puede ser entendido sólo en su mera dimensión rítmica, sino en su total correspondencia con los elementos armónicos y melódicos, y con las formas y giros que estos adoptan. Si el tiempo musical está basado en la cadencia rítmica energética (es decir, una estructura ek-stática *Ps-(Pr)-F*) está claro que el tiempo musical es un tiempo cadencial energético, es decir, un movimiento en la continuidad que nos lleva a través de un encaminarse en la melodía. Pero una sola estructura ek-stática no podrá producir por sí misma una corriente de vivencia existencial. Para que esto se produzca es necesario que en nuestra estructura de temporalidad existencial se encadenen al menos dos ek-stasis de temporalidad que Ansermet expresa de la siguiente manera:



Desde el punto de vista de la pura estructura abstracta de relación que para Ansermet es “dans l’existence concrète de conscience [...], fondement de l’être dans le monde et en nous”,<sup>83</sup> cada uno de los componentes de esta estructura se identifica con la estructura musical trinitaria Tónica-Dominante-Tónica a través de la cual –y en tanto que estructura “fenomenalizada” dada en el mundo– la relación *Fa-Do-Fa* llega a ser *Ps-Pr-F*. En el establecimiento de la octava, los dos extremos *Fa* de la relación *Fa-[Do]-Fa*, rigen para la consciencia psíquica de sí –en el descubrimiento para la consciencia musical de la quinta (*Do*) en su movimiento de ascenso a la octava– como el fundamento de su existencia de duración. Cuando decimos que ascendemos a partir de un sonido y que al ascender descubrimos la *quinta* y, desde ella, nos encontramos, ascen-

---

83 Ansermet.FM, 442.

diendo, con la octava del primer sonido, estamos concibiendo nuestro discurso en un plano espacial. Admitimos la espacialidad de la octava porque la recordamos como una imagen que nos damos de la “realidad” del sonido proyectado en el mundo. La consciencia, según Ansermet, ha otorgado a la imagen del mundo que ella se construye para sí, la estructura de su relación interna pasado-presente-futuro. Es así que la consciencia constituye la espacialidad del mundo a partir de su existencia de duración, organizada en su propia estructura de temporalidad. La música, que es ante todo temporalidad, mide el espacio a partir del tiempo. Si la multiplicidad del mundo puede ser captada como una unidad, como un todo, es porque “la durée de sa vision a pour fondement, dans notre existence psychique, une structure *Ps-Pr-F* qui fait de l'événement vécu une seule stase de durée et du perçu un *bloc*, à la manière d'un motif mélodicoharmonique (synthèse du perçu simultané, saisie globale du perçu temporalisé)”<sup>84</sup>

Es en ese sentido que el tiempo musical es primordialmente temporalidad. Pero en cuanto que la melodía y el ritmo melódico se constituyen en el paso de una posición tonal a otra –y en el cambio como tal– con respecto a su situación en un espacio determinado, cualificándose además como tensiones que representan puntos de partida y de regreso dentro de su mismo encaminarse en la temporalidad, en ese sentido, decimos, el tiempo musical es un tiempo que se da en el *espacio imaginario*<sup>85</sup> abierto por la consciencia (de) sí frente a los sonidos percibidos. Este espacio imaginario creado por la actitud *imaginante*, como ya vimos en el capítulo 3.2., no es ni objetivo (donde tiene lugar la producción física de los sonidos) ni subjetivo, sino real y evidente para la consciencia.

Para Ansermet, este espacio musical –que en su reflexión sobre la experiencia musical se convierte en el asunto particular de una fenomenología de

---

84 Ansermet.FM, 434.

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

la música– es, de hecho, un *espacio-tiempo*. El *espacio-tiempo* es el objeto principal de la investigación fenomenológica de Ansermet, precisamente en virtud de ser la condición necesaria para la creación de la música, en el sentido más amplio del término. En él, la consciencia, al depositar en los sonidos la música, se transforma ella misma en consciencia musical y hace aparecer, en la cadencia, el fenómeno musical en el que se cumple de manera inmediata, por decirlo así, la unidad perceptiva espacial de la música. El espacio-tiempo de la música es el lugar en el que la cadencia se dibuja a la vez que determina, en su “funcionamiento” como motor de energía, la constitución de este espacio imaginario. La cadencia, como vimos en el anterior capítulo, se materializa en el *motivo*, la unidad mínima de significación musical. Es así que la música nace, como percepción “externa” y como existencia vivida, en la actividad de una consciencia espacial “en” la duración. Es, en síntesis, una consciencia espacio-temporal, siendo lo espacial –la dimensión que recorre la cadencia o el motivo– un espacio-duración, y lo temporal, la duración de ese recorrido, o ese “encaminarse a”, en el espacio. Espacio y tiempo musicales, se entiende, ya que sólo a través de las estructuras melódicas y armónicas, es decir, tonales, se significa, musicalmente hablando, nuestra vivencia de temporalidad. La música, como experiencia o vivencia musical, afectaría a nuestra existencia psíquica la cual se desdoblaría en un modo de existencia interna y otro de existencia externa, pero no como existencia en el mundo sino como *extensión en el espacio sonoro imaginario* de nuestro espacio psíquico, de forma que los dos no construyan más que uno. La percepción de los sonidos no entraña la percepción musical. Esta es percepción de la música misma, imaginada como tal música por la consciencia afectiva –de la que hablaremos con más amplitud en el próximo capítulo– que la dispone de determinada manera en la confluencia de las coordenadas espacio-temporales. La percepción no es, por tanto, un mero registro de las cosas que ocurren en el mundo (los sonidos, por ejemplo), ni reproduce simplemente en la consciencia las relaciones de los hechos de una realidad ya organizada (como a veces se pretende que son las estructuras musicales, que funcionarían “como si se hallaran ya en la naturaleza”, y de las cuales la música no sería sino una representación). La percepción musical es, en sí misma, la música, significada en el trayecto que la lleva, a través de un

recorrido espacial, de una posición tonal (es decir, musical y no puramente sonora) a otra. “Tout ce que nous voyons –dice Ansermet– ou croyons voir au-dehors, porté par les sons produits devant nous et que nous transmet l’oreille, nous l’existons en nous, et c’est notre existence interne, cette double existence mentale sans parole, et psychique, qui donne un sens «à la musique»”.<sup>86</sup>

En el análisis que hicimos en el apartado 5.1.5. del motivo inicial de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven descubrimos tres dimensiones del fenómeno musical. Una primera dimensión melódico-rítmica, que se nos aparecía como dada principalmente en el tiempo, y una segunda y una tercera manifestadas fundamentalmente en el espacio. Desde este punto de vista, y puesto que estas tres dimensiones se presentan a la consciencia musical en un acto unitario de percepción, podemos decir, con Ansermet, que la música es, ante todo, un fenómeno de carácter espacio-temporal. En él se reúnen las esencias particulares de cada una de las tres dimensiones anteriores citadas. Son “lugares” de un espacio estructurado, tanto la dimensión derivada de la altura que los sonidos de la melodía recorren subiendo o bajando, como aquella otra dimensión, propia de la armonía, que procede por proximidad y alejamiento según se ascienda o descienda, a partir de un punto, en la serie de quintas. Por su parte, es inherente a lo temporal todo aquello que compete a la dimensión de lo melódico-rítmico, entendiendo aquí lo melódico como el sucederse en el tiempo de la vivencia.

Nos detendremos a explicar brevemente en qué consisten y cuál es el significado de cada una de estas tres dimensiones, pero antes es preciso advertir que en la definición y estudio del fenómeno espacio-temporal de la música, ni el espacio puede separarse del tiempo, ni el tiempo del espacio. Hacerlo, como veremos luego, sería caer, según Ansermet, en el error de Stravinsky, no tanto del músico como del teórico. En la experiencia de la música, por tanto, espacio y tiempo no pueden entenderse sino en su constante y completa relación, por lo que, tanto las estructuras melódico-rítmicas se reconocerán en un espacio predeterminado por las estructuras melódico-armónicas, como éstas referirán y condicionarán, desde una perspectiva lineal implícita, la percepción del curso horizontal de las primeras.

---

86 Ansermet.FM, 405.

Lo que las melodías recorren es un espacio estructurado en la latitud. Hacia el agudo una melodía asciende en ese espacio y hacia el grave, desciende. En el sentido ascendente, una melodía se abre en la *extraversión* y en el descendente se repliega en la *introversión*, como luego veremos más ampliamente al hablar de las modalidades de consciencia. Además, los intervalos ascendentes son positivos y los descendentes, negativos. Ascender hacia el agudo o descender hacia el grave implican trayectos que recorren caminos melódicos en un sentido no sólo geográfico –agudo y grave, como imágenes de los polos opuestos– sino también en el esencialmente energético. Todo esto que en principio parece una argumentación banal no es ni una metáfora de la sonoridades de la música ni una deducción de la teorías acústicas o musicales. En la realidad del mundo físico las melodías ni suben ni bajan, entre otras cosas porque no hay ninguna melodía que nos haya venido dada musicalmente desde fuera. Sin embargo, “medimos” e indicamos el camino de una melodía como estando “ahí fuera”. Desde nuestra consciencia existente como cuerpo y frente al mundo, la determinamos. Así, si cantamos dos sonidos sucesivos a distinta altura nuestra mano acompañará espontáneamente el canto ascendiendo o descendiendo según hayamos ido hacia el agudo o hacia el grave. Fue esto justamente lo que comentamos respecto al gesto de la cadencia, el movimiento de la mano trazará, cual cadencia en curso, y desde un determinado punto situado en la perspectiva espacial desde nuestro cuerpo y con respecto a él, el camino ascendente o descendente entre los dos sonidos. El espacio dibujado por el gesto será relativamente a nuestro cuerpo más o menos extenso según sea mayor o menor la altura que separa los dos sonidos. Del mismo modo nuestra consciencia espontánea identifica el Norte con la dirección “hacia arriba” y el camino hacia la Tierra del Fuego, con el descenso. Cuando viajamos hacia el sur, descendemos; cuando regresamos, nuestra consciencia traza el camino ascendentemente.

Así, pues, los intervalos recorren un mismo espacio ascendente o descendente. Ahora bien, este espacio que, como hemos dicho, es un espacio estructurado, no es un espacio vacío en el que vendrían a depositarse sin más los objetos musicales. Es un espacio construido de relaciones tonales en el que el punto de vista desde el que se realiza el escorzo puede situarse sobre cual-

quier sonido considerado musicalmente. “Ainsi –dice Ansermet– l’espace sonore musical est un espace *structuré*; il est fait de perspectives tonales pouvant partir de n’importe laquelle des positions tonales déterminées sur le trajet d’octave, et chacune de ces perspectives tonales est fondée sur le système de logarithmes dont la base est l’octave...”<sup>87</sup>

Es decir, el espacio es estructura tonal. Pero la tonalidad no viene dictada por la teoría de la música ni es producto de convenciones o leyes naturales. Para Ansermet, la organización de los sonidos de la música proviene de una ley tonal que es la que rige tanto las estructuras melódicas como las armónicas. A la manera de los *a priori* afectivos de Dufrenne, de los que hablaremos en 5.3.1., y como reflejo de los trascendentales kantianos de tiempo y espacio, la tonalidad es, para nuestro autor, una forma trascendental de la sensibilidad musical. A fin de cuentas el espacio recorrido por dos sonidos como extremos de un intervalo musical es ya, de por sí, un inicio de forma. Ansermet, no obstante, matiza la ascendencia kantiana de su concepto del espacio y del tiempo musicales. Interrogándose sobre el sentido del *ser*, de cuya noción es obligado tener una idea precisa a la hora de afrontar los problemas planteados por los fenómenos de consciencia, Ansermet concluye que el descubrimiento del *ser* está en la línea de un *doble acto de trascendencia*: significarse el fenómeno trascendiéndolo hacia el ser de fenómeno y “transcender le phénomène pour se signifier l’être qui s’annonce par lui”<sup>88</sup>

El *ser* del fenómeno por el que la consciencia se significa el fenómeno, es la energía; el *ser* que, una vez significado para la consciencia, aparece en el fenómeno, es el sonido. El *ser* es, así, anterior, en la experiencia de consciencia, a la ideación en el pensamiento. En este sentido, y en respuesta a unas palabras de Einstein que aluden al *a priori* kantiano, Ansermet escribe: “Il est vrai que les transcendants –Espace, Temps–, que Kant considérait comme des *formes a priori* attachées à toute donnée sensible, ne seraient pas des données *apodictiques* de conscience, c’est-à-dire des *évidences précédant* toute investigation logique et échappant dès lors à la logique, s’ils n’avaient pas leur source dans les

---

87 Ansermet.EM, 98.

88 Ansermet.FM, 884.

expériences des sens. Nous pouvons néanmoins nous en donner une justification *logique* si nous comprenons que ces transcendants ne sont autre chose que les données transcendantales à quoi la conscience perceptive rapporte le «perçu», que dans sa réflexion pure du «perçu» elle projette sur lui pour lui donner un sens, et qui deviennent par là, automatiquement, pour cette réflexion seconde qu'est la pensée, des données *apodictiques*, des formes *a priori* de toute chose perçue".<sup>89</sup>

Si el espacio estructurado está hecho de perspectivas tonales que, en lo que ahora nos atañe, rige en función de la latitud, es fácil entender que exista "cette qualité expressive indéfinissable qu'ont, pour nous, les tonalités".<sup>90</sup>

En efecto, desde una perspectiva determinada, la tonalidad de *do mayor* no puede *ser* lo mismo que la de *re bemol mayor*; las distingue su distinto *ethos* (como una reminiscencia del sentido que este término tenía en la Grecia clásica). Lo que las separa en la realidad de los sonidos es la distancia de un semitono, de *do* a *re bemol*. Pero para la consciencia musical –y no olvidemos que para Ansermet la música es *sentimiento musical*– *do mayor* y *re bemol mayor* ocuparían, por su particular *ethos*, lugares muy distantes, uno con respecto al otro, del espacio estructurado. En el horizonte tonal, *Re bemol*, que gira en el sentido de las *quintas* descendentes, se situaría en las profundidades y *do mayor*, en la luminaria de la perspectiva armónica. El origen de esta teoría de Ansermet se basa en el hecho de que, en la experiencia de la música, la actividad de la consciencia musical se sitúa en un punto de partida en el que la consciencia armónica *Do* es el centro de perspectiva, y que para Ansermet viene a ser algo así como el alba de nuestro horizonte tonal. Si *Do* es el centro de perspectiva, *Re*, situado dos quintas por encima, constituye el cenit por el que pasa el eje vertical a partir del horizonte tonal de partida. En el extremo

---

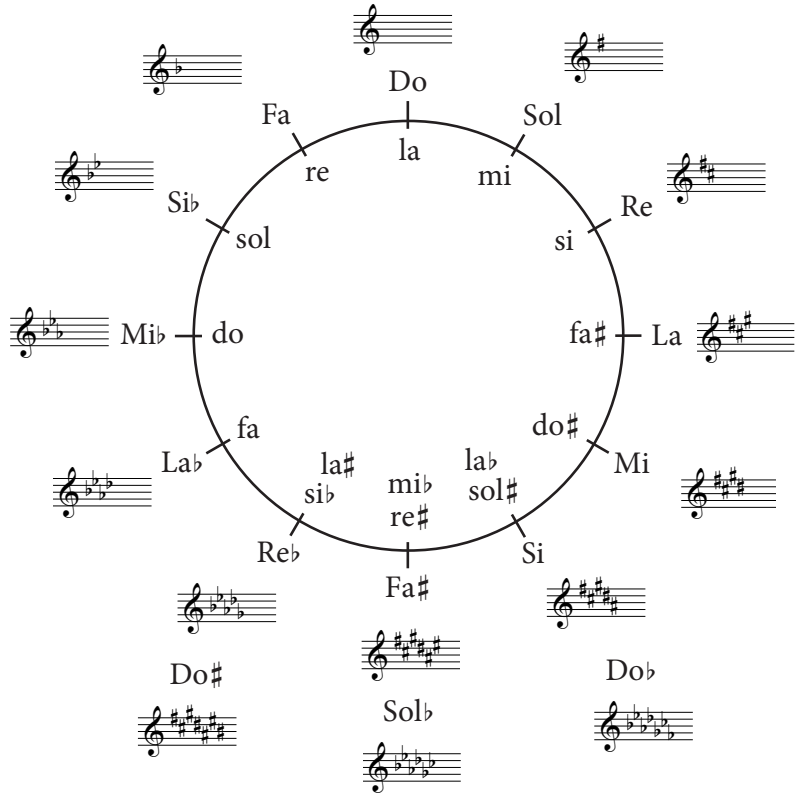
89 Ibidem, 884. Las palabras de Einstein citadas en esta misma página de *Les fondements de la musique*, dicen: «Les idées se rapportent aux expériences de sens, mais elles ne peuvent jamais en découler logiquement. Pour cette raison, je ne jamais pu saisir la question de l'*a priori* au sens de Kant».

90 Ansermet.EM, 44.



V. DE LA DETERMINACION DEL TEMPO A LA TRASCENDENCIA DE LA FORMA

opuesto de *Re* se halla su tritono, *La bemol*, región cuya oscuridad propia se incrementa, como nadir, frente a la brillantez de su contrario. He aquí un esquema del círculo de quintas similar al propuesto por Ansermet:



Desde la consciencia *Do*, todas las tonalidades situadas en el sentido de las dominantes, es decir, en el orden de la quintas ascendentes, son áreas existenciales ubicadas en el porvenir. Por el contrario, todas las tonalidades en el orden de las quintas descendentes, es decir, en el camino de las subdominantes, pertenecen existencialmente al pasado. Si las primeras, en función de la energía ascendente de las quintas, son luminosas e, incluso, brillantes, las segundas se manifiestan, en la dialéctica adquisición-prolongación, como propias del estado de lo “adquirido”. Son lo que ya viene dado, en la tensión en el presente de una tonalidad dada, entre el pasado y el futuro. Pero no sólo las propiedades que emanan del juego de tensiones de las tonalidades y tiñen, de claroscuros y luces, el entramado de ese juego, son deudoras de la regencia momentánea o absoluta

de una tonalidad primera, generadora y dinámica. El ámbito tonal de una tonalidad determinada, definidora de la potencia musical de una obra, desprende por sí misma una atmósfera que se inserta y surge del espacio musical que la tonalidad, estampada al comienzo de la partitura, recorre referida siempre a una línea de horizonte que la consciencia musical del hombre traza como centro tonal. No pueden, por tanto, poseer idénticos significados el *Mi bemol* mayor de la *Tercera Sinfonía* de Schumann y el *Fa mayor* de la *Octava* de Beethoven, ni el *Fa menor* de la *Cuarta* de Tchaikovsky que el *Si menor* de su *Quinta Sinfonía*. No sólo la facultad de decidir, sino la misma decisión de utilizar una tonalidad específica para una determinada obra, es ciertamente posterior, originariamente, a la elección en acto de la tonalidad escogida. La elección material de un tono, pretendidamente enfrentada esa elección a una paleta de colores dada desde la objetividad sonora, cae fuera de cualquier justificación teórica. Schumann no elige *la menor*, tonalidad principal de su *Concierto para piano y orquesta*, como resultado de un simple cómputo de posibilidades. Externamente, *la menor* es una tonalidad más entre las varias existentes (y ya para entonces, entre 1841 y 1845, la paleta de tonalidades sancionada por la práctica compositiva se había establecido y, a la par, ampliado considerablemente), pero su aparición en esta obra de Schumann no es ajena a la obra misma, ni es un rasgo de color impuesto a una estructura musical simplemente reflexionada. Es, ante todo, resultado de un acto intencional en el que la consciencia musical que elige se sorprende siendo elegida. “Ces significations éthiques des tonalités –dice Ansermet– se reproduisent, d’ailleurs, quelle que soit la perspective tonal initiale; elles sont donc toujours *relatives* à celle-ci, mais la perspective initiale elle-même a une modalité affective et par elle un climat éthique et un *tonus* vital propres qu’elle tient de sa relation à la perspective de *Do*”.<sup>91</sup>

Si el *ethos* no obedece a normas dictadas desde el exterior sino que es una *determinación de sí por sí*, la elección de una tonalidad, por tanto, llevará implícita la elección de un *ethos*. Pero si el compositor, prescindiendo de esa li-

---

91 Ansermet.FM, 541.

bertad de determinación, “faisait de son art un jeu –nos dice Ansermet en velada alusión a Stravinsky–, élaborant ses formes par volonté délibérée, comme lorsqu’il essaie de reconstituer par leurs dehors des formes déjà connues, l’*éthos* s’évanouirait et, avec lui, ce qui a conféré à la musique, de tous temps, sa signification humaine. C’est par son *éthos*, et par lui seulement, que le musicien s’engage dans son art”.<sup>92</sup>

Pero el espacio musical se “mide” también por su longitud. Si los encamamientos melódicos recorren el espacio musical hacia arriba y hacia abajo, las relaciones armónicas construyen las dimensiones de lo próximo y lo lejano. Empleamos el concepto relaciones armónicas en el sentido que explicamos en el apartado 4.2.7. Armonía es, sin duda, el modo en que se comporta el enlace de los acordes. Pero ese comportamiento ha de *estar en* la cadencia y obedecer al cambio de sentido que se origina en la consciencia musical con la aparición, desde las entrañas de la polifonía, del espacio de la armonía simultánea en el que el acorde es una síntesis perceptiva. Si hay cadencia, hay estructura de temporalidad ya que cualquier modalidad cadencial, para ser tal, necesita, como ya sabemos, de una relación de al menos tres intervalos para poder establecer un tempo. Y si hay intervalos transcurridos en el tiempo, hay dimensión melódica. Así, una melodía es también “armonía” en tanto que es conducida armónicamente. Esto no debe ser entendido en el sentido limitado de que cualquier voz principal melódica podría ser acompañada por una armonía más o menos apropiada que se le añade externamente. Lo que Ansermet quiere decir, más bien al contrario, es que una melodía, aun cuando se presenta sin “acompañamiento” armónico percibido, o tal vez por el implícito significado armónico que la ausencia de la armonía hace presentir, no sólo conlleva en sí misma la armonía, sino que es dirección armónica sostenida por la relación de las fundamentales. El primer enunciado de dos motivos de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, analizado anteriormente, es un buen ejemplo de lo que decimos.

La razón de la proximidad o lejanía de dos armonías en el espacio musical está en función del número de quintas que distan entre ellas. Recordemos que el paso ascendente de *do* a *sol* como sucesión de dos sonidos –que es el de la

---

92 Ansermet.EM, 45.

relación de la tónica con su dominante, en la perspectiva de *do*–, es de hecho una tensión de posición de valor armónico. *Do* y *sol* llevan implícito su pertenencia al espacio armónico de *do*, mayor o menor. Por lo tanto, estamos exactamente ante el mismo principio que rige, como vimos en el capítulo 4.2., para las tensiones de posición entre dos sonidos, solo que ahora, al pasar del horizonte melódico al armónico, apreciamos, como dice Ansermet, el espesor de la duración. Es así que el espacio armónico es un espacio imaginario creado por las relaciones y el orden de las quintas ascendentes y descendentes. Ahora bien, en la armonía las quintas se cuentan a partir de las fundamentales de los acordes, y son, por tanto, las fundamentales de los acordes las encargadas de dar sentido a los movimientos tonales. Por lo demás, es importante no confundir el movimiento de las fundamentales con el movimiento del bajo. Es muy corriente que en un encadenamiento de acordes la fundamental esté casi siempre en el bajo, lo que origina movimientos por lo general disjuntos en esta voz. Pero puede ocurrir que la fundamental no esté siempre en la voz de bajo y aparezca en una de las voces intermedias, circunstancia que no le quita la condición de ser la nota que mantiene el acorde. En estos casos, el lugar del bajo lo ocupa o bien alguna otra de las notas constitutivas de los acordes, o bien notas distintas. Estas notas no pertenecientes a los acordes son las así llamadas *notas extrañas*, en razón de lo que acabamos de explicar. Todas ellas, especialmente la *nota de paso* y la *bordadura*, intercaladas con las fundamentales, terceras y quintas de los acordes contribuyen, en gran parte de la música a partir del siglo XVII, a crear una línea de bajo que procede por movimientos conjuntos, es decir, por pasos de tono o de semitono. El bajo cambia, así, de fisonomía y adquiere un significado distinto, se vuelve melódico y, en cierto modo, se independiza del camino trazado por las fundamentales. “Le style instrumental –dice Ansermet– va s’appropriier ces ressources de la vocalité, ce qui amènera le musicien à exprimer par les instruments et dans un champ de possibilités beaucoup plus étendu ce qu’exprimait la musique vocale. Toute cette musique vocale du XVII siècle prend forme tantôt sur le fondement d’une basse obstinée (*basso ostinato*) –formule de basse indéfiniment répétée–, tantôt d’une basse continue non chiffrée (*basso seguente*) –basse schématique dont l’exécutant avait à trouver les accords–, enfin d’une basse continue chiffrée (*basso continuo*)

qui allait mettre en lumière la distinction entre la *fondamentale* et la *basse* de l'harmonie: la voie était ouverte à la *Bassführung* de Bach".<sup>93</sup>

La forma más acabada de la dirección tonal del movimiento del bajo la alcanza, según Asermet, Debussy ya que, en su música, "à l'autonomie de la mélodie, répond l'autonomie du flux harmonique qui en sous-tend le cours et celle de la voix de basse qui sous-tend à la fois et le cours mélodique et le devenir harmonique et ces trois éléments autonomes, bien que toujours liés entre eux, se rejoignent à l'achèvement de la forme globale".<sup>94</sup>

Si latitud y longitud son las dimensiones propias del espacio musical, el *encaminarse* a través de los caminos que ellas establecen determina la temporalidad. Tomamos consciencia de la temporalidad continua gracias a la duración cíclica de la cadencia, valor energético vivido interiormente, y descubrimos, mediante la reflexión, el tiempo cronológico porque existimos en la temporalidad. En la música, la temporalidad es la del espacio recorrido por los sonidos musicales, espacio que cobra forma de tiempo en la duración a través del ritmo que es donde se manifiesta, tanto interna como externamente, el tiempo de la música y nuestra existencia vivida. Así, cualquier estructura armónica como estructura que conduce la sucesión de los sonidos (el motivo de la *Quinta* de Beethoven) es, a la vez, una estructura temporal, y dado que las relaciones entre dos sonidos son en sí mismas, tal como explicamos antes, tensiones armónicas, cualquier intervalo es no sólo espacio sino también tiempo. Como espacio, el intervalo marca un camino que la consciencia temporal "dura". El intervalo en tanto que espacio musical es, así, *ontológico*. Como tiempo, el intervalo es recorrido de ese espacio existido interiormente por la consciencia, y en tanto que tal, tiene la cualidad de lo *existencial*. La consideración de las relaciones armónicas como hechos intemporales, ocurre sólo en el análisis, en la abstracción. En la experiencia de la música espacio musical y tiempo musical se entrecruzan.

Así pues, tiempo y espacio se unen como objeto principal de la indagación fenomenológica sobre la música, y se constituyen como un espacio-tiempo en

---

93 Ansermet.FM, 677.

94 Ansermet.EM, 203.

el que se estructuran todas las relaciones musicales. Espacio y tiempo son trascendentales de la “espacialidad” del mundo cósmico y de la “duración”, respectivamente. Pero mientras que “«spatialité» et «durée» –nos dice Ansermet– procèdent l’une et l’autre de la conscience d’étendue,<sup>95</sup> [...] la distinction *dans le monde* de l’espace et de la durée provient de ce que la *spatialité* [...] apparaît comme ce qu’est le monde dans sa *discontinuité*; et que la *durée* [...] apparaît comme la transcendance de toute discontinuité, et par conséquent comme la *continuité* en personne”<sup>96</sup>

Pero para la consciencia, duración y espacialidad, tiempo y espacio son datos conexos, ligados mutuamente. Hay, por tanto, un “estar en” constituido, desde la intuición espacial de la consciencia, como el “camino” que se ha de recorrer. Y hay un “ir hacia” o, mejor, un “ir a través de” que se constituye como un “encaminarse” (y un situarse), desde la temporalidad inmanente, en la perspectiva de las dimensiones espaciales. De aquí que, dentro de esta idea espacio-temporal unitaria, la percepción de las relaciones armónico-melódicas, por su condición fundamentalmente espacial, tenga que ver con el “ser” del fenómeno y, como tal, sería una percepción ontológica. Por su parte, estando basadas las relaciones rítmico-melódicas en la temporalidad, su percepción atañería a la existencia del fenómeno y, por lo tanto, sería una percepción existencial. Como categoría ontológicamente definida, el espacio musical incorpora las características de lo estático. El tiempo, como modalidad de la existencia, retiene la propiedad de lo dinámico. En el pensamiento de Ansermet, esta distinción cobrará enorme importancia en la determinación del *tempo* de la música.

### 5.2.3. La crítica a Stravinsky

La noción de tiempo musical en el pensamiento de Ansermet está indisolublemente unida, como hemos visto, a su concepto de cadencia y, en definitiva, a la idea del espacio-tiempo musical. El tiempo musical no puede ser,

---

95 En el sentido de Husserl. La extensión, con el significado del desplegarse, del extenderse –como propia de la *esencia* de un contenido de sensación–, guarda, con respecto a la extensión objetiva espacial, la misma relación que la que mantiene el tiempo fenomenológico con el tiempo del mundo.

96 Ansermet.FM, 898.

por tanto, métrico, sujeto a una medida mecánica y externa a la música, como pretende Stravinsky. En un escrito de 1943, Ansermet escribe: “Détrônant l’élément tonal de sa vieille primauté, Stravinsky avait conféré celle-ci à l’élément rythmique, dont il faisait la base de son architectonique. De là à *sentir* l’élément rythmique comme complètement autonome, il n’y a qu’un pas, que les œuvres de Stravinsky, à mon sens, n’impliquent pas, mais que Stravinsky théoricien ne tarda pas à franchir, avec beaucoup de compositeurs, d’interprètes et d’amateurs. Mais, dissocié du dynamisme harmonique qui lui confère sa qualité «musicale», l’élément rythmique se réduit vite à un mouvement purement mécanique, qui se repère non plus sur une cadence mais sur la répétition de ses plus petites valeurs, sur son «mètre». Le passage d’une manière de sentir la musique fondée sur la cadence à une manière de sentir fondée sur le «mètre» est, en réalité, l’événement caractéristique de notre époque, quoiqu’on y ait porté peu d’attention, et un événement extraordinairement lourd de signification et de conséquences car il ouvre la voie à une sorte de «déspiritualisation» de cet art”<sup>97</sup>

Lo que en este texto es una crítica comedida se convertirá, con el paso del tiempo y con la redacción de *Les fondements de la musique*, en una teoría argumentada sobre el carácter musical y el *ethos* de la música de Stravinsky. Es esto último lo que, a fin de cuentas, garantiza para Ansermet un juicio ponderado del valor estético de una obra, sinónimo de su valor como verdad<sup>98</sup>. Con estos presupuestos, la oposición a Stravinsky, y a sus principales valedores teóricos, como Gisèle Brelet, es total. Para Stravinsky el fenómeno musical no es otra cosa que un “fenómeno de especulación” basado en dos elementos necesarios: el sonido y el tiempo. Mientras que las artes plásticas son espaciales, la música que “se establece en la sucesión del tiempo” y precisa

97 *Le geste du chef d’orchestre* en Ansermet.EM, 37.

98 Las siguientes palabras de Piguet resumen muy bien el pensamiento de Ansermet al respecto. “C’est un fait que le critère de valeur dont on se sert communément aujourd’hui pour juger une œuvre musicale tient à peu près en ces mots: «elle est bien composée et elle sonne bien», ce qui est réduire la valeur de la musique aux seuls niveaux esthétique et auditif, au détriment de la valeur éthique. La *Poétique musicale* de Stravinsky a donné un corps théorique à cet état de fait: elle néglige volontairement l’intention éthique de l’œuvre, pour la réduire aux astuces du métier et aux jeux de timbres orchestraux”. J.-Claude Piguet. *Ernest Ansermet et Les fondements de la musique*, op. cit., pág. 56.

de “una memoria vigilante”, es un arte “*chronique*”; y por eso supone “una cierta organización del tiempo, una *crononomía*”. Como movimiento de los sonidos, la música está regida por leyes que “requieren la presencia de un valor mensurable y constante”. Este valor mensurable y constante –el *metro*– es un “elemento puramente material” a través del cual “se compone el ritmo, elemento puramente formal”. El metro nos dice cómo dividir “la unidad musical que denominamos compás”, y el ritmo, el modo en que “se agruparán estas partes iguales a un compás dado”. El metro está utilizado necesariamente por el ritmo, como ocurre en el *jazz* cuando un solista que “marca acentos irregulares no puede liberar su oído de la pulsación métrica regular mantenida por la percusión”.<sup>99</sup>

Le secunda puntualmente Gisèle Brelet en una obra importante y voluminosa en la que, a propósito del significado de la música de Stravinsky, escribe: “La forme stravinskyenne n’a pas besoin de devenir pour être, mais d’emblée elle possède la plénitude de l’existence. Une œuvre de Strawinsky se livre a nous tout entière dès sa première audition et dès ses premiers instants; il est inutile de savoir sa fin pour comprendre son commencement, inutile d’attendre qu’elle ait cessé pour connaître son échec ou son succès: sa réussite est originelle et immédiate, et nous rassure sur son avenir dans la mesure où s’y inscrit déjà sa totale et intemporelle présence”.<sup>100</sup> Para Brelet la plenitud de la existencia es la identificación de la materia sonora con la forma temporal, lugar donde lo eterno presente colma la capacidad del alma. La forma temporal es la esencia concreta y simbólica de la música, y la materia sonora como forma es idéntica a la forma temporal; de hecho, es la forma temporal. Así, la forma musical de mayor valor es la música del tiempo ontológico que se sitúa en la suficiencia del presente de la música. Ella es duración cincelada en la sonoridad y no duración subjetiva, que es la que se instala en la insuficiencia de la espera, insinuando de este modo en el alma “le néant de l’angoisse et l’angoisse du néant”.<sup>101</sup> En la música de Stravinsky la forma pura

---

99 Véase: Igor Stravinsky, *Poética Musical*, Ed. Taurus, Madrid 1977, págs. 31-33.

100 Gisèle Brelet. *Le temps musical*, Vol. II, Presses Universitaires de France 1949, pág. 685.

101 Gisèle Brelet. *Le temps musical*, Vol. I, *op. cit.*, pág. 390.



puede estar impelida por el contenido característico de la duración subjetiva, que es el de la música expresiva. Pero esta duración subjetiva o psicológica se transforma y sufre algún tipo de catarsis por el poder de suficiencia de la forma musical pura.

Siempre según Brelet, Stravinsky realiza en su obra –que, refleja una musicalidad profunda sólo propia de las formas temporales perfectas– un formalismo de tiempo puro por el que se engendra la forma musical. Gracias a su experiencia como compositor, Stravinsky ha encontrado la fuerza dual de la forma temporal. Por un lado, la forma temporal que ejerce su influencia sobre la forma sonora recreándola y, por otro, aquella que es autosuficiente y construye por sí sola la forma musical. En Stravinsky el tiempo musical es a la vez contenido y forma de la composición. Por eso, en pleno siglo XX, su obra representa el ideal más acabado y perfecto de la creación musical.

En consonancia con estas ideas, Stravinsky se apoya, a su vez, en el filósofo ruso Pierre Souvtchinsky para opinar con él que existe un *tiempo psicológico*<sup>102</sup> cuyas variaciones “no son perceptibles más que con relación a la sensación primaria, consciente o no, del tiempo real, del *tiempo ontológico*”.<sup>103</sup> La música viene a definirse en tanto se vincule o no al curso normal del tiempo, por lo que el concepto musical del tiempo estará determinado según se desarrolle “independientemente de las categorías del tiempo psicológico o simultáneamente con ellas”. De aquí surgen “dos especies de música: una evoluciona paralelamente al proceso del tiempo ontológico, lo penetra y se identifica con él, haciendo nacer en el espíritu del auditorio un sentimiento de euforia, de «calma dinámica», por decirlo así. La otra excede o contraría este proceso. No se ajusta al instante sonoro. Se aparta de los centros de atracción y de gravedad y se establece en lo inestable, lo cual la hace propicia para traducir los impulsos emocionales de su autor. Toda música en la que domine la voluntad de una expre-

---

102 “Todos sabemos –dice Stravinsky– que el tiempo se desliza variablemente, según las disposiciones íntimas del sujeto y los acontecimientos que vengan a afectar su consciencia. La espera, el fastidio, la angustia, el placer y el dolor, la contemplación, aparecen así en forma de categorías diferentes –en medio de las cuales transcurre nuestra vida–, que suponen, cada una, un proceso psicológico especial, un *tempo* particular”. Igor Stravinsky, *Poética Musical. op. cit.*, pág. 34.

103 *Ibidem*, pág. 34.

sión pertenece a este segundo tipo”.<sup>104</sup>

Sólo esta dicotomía entre tiempo psicológico y tiempo ontológico, como categorías encerradas en compartimentos estancos a las que la música, desde fuera, debe su carácter según se adecue o no a una cualidad de tiempo o a la otra, es, como enunciado, suficiente para que Ansermet elabore un completo rechazo a la visión teórica de Stravinsky sobre la música; rechazo que alcanza, no al ingenio del compositor, pero sí a las ideas en las que se fundamenta su obra y al transfondo ético de su música. Además la ontología stravinskiana que es, como la que postula Brelet, una ontología del tiempo del mundo en tanto que acepta el fenómeno como ya constituido, difiere notablemente de los criterios ontológicos que maneja Ansermet, que buscan la comprensión del “ser de la música” no en el fenómeno mismo sino en la indagación sobre su origen como tal fenómeno. El tiempo ontológico no es, para Ansermet, el tiempo “real” del mundo, un tiempo “métrico” que, tal como lo entiende Stravinsky, se asimila al tiempo externo que bate el metrónomo, sino el tiempo “que transcurre” en el desplegarse melódico; siempre que se comprenda, por supuesto, que la música se establece en nosotros a través de un acuerdo entre nuestra actividad corporal y nuestra actividad psíquica en la temporalización, y no entre el tiempo “objetivo” y nosotros, como dice Stravinsky.

Stravinsky se une por este camino, opina Ansermet, a los teóricos que piensan que el ritmo musical se organiza por compases y que el tiempo musical tiene al compás como unidad de medida. El tiempo “ontológico” de Stravinsky sería, así, un tiempo *estático*, en absoluto determinado por las estructuras internas del ritmo, sino medido por “fragmentos” de tiempo; unidades de duración que se añaden unas a otras. Por esa misma razón, es un tiempo “métrico” condicionado en su medición a las unidades de duración (negras, corcheas, etc.), de lo que se desprende que es un tiempo entendido como velocidad; rapidez o lentitud condicionadas a la comparación entre unidad de duración y tiempo metronómico, y no condiciones en sí mismas de su propio discurrir en el tiempo.

---

104 *Ibidem*, págs. 34-35.

#### 5.2.4. Determinación del *tempo*. Cadencia melódica y cadencia existencial

El error de las teorías positivistas de Stravinsky<sup>105</sup> o Brelet y, en un sentido muy distinto, de la filosofía metafísica de Bergson, es haber aprehendido el tiempo de la música como si estuviera ya constituido, o como si existiera, previamente a la experiencia musical, un algo cósmico que llamamos tiempo y de lo que la música está o pudiera estar hecha, bien sea ese “algo” una cosa-tiempo medible desde fuera, o bien un flujo informe sin articulación temporal. Ansermet responde diciendo que la duración interior de la consciencia del hombre, de la que la consciencia del tiempo de la música es una manifestación, no es ni discontinua, como defiende Stravinsky, ni continua, como pensaba Bergson. El tiempo de la música como tiempo vivido es, nos dice Ansermet, cadencial. La música, cualquier música, no tiene un tiempo definido previo – medido por aparatos mecánicos, como el metrónomo–, ni propio o inmutable. Los *tempi* de la música son irreductibles a un tiempo genérico musical. El *tempo* de la música no está en el mundo como medida de una duración que deba ser alcanzada, ni como coadyuvante de una experiencia estética condicionada al gusto de un tiempo-meta que es, en verdad, velocidad y no tiempo vivido. El tiempo es condición de la vivencia de la música, no su fin.

Una vez más, la opinión de Celibidache sobre el tiempo de la música, fundamentada también, como ya sabemos, en la fenomenología, encuentra más que notables puntos de coincidencia con la visión de Ansermet. Dado su inte-

---

105 Muy poco antes de conocer a Ansermet, Jean Claude Piguet opinaba ya, al respecto de la teoría estética de Stravinsky, sosteniendo criterios extremadamente similares a los del director suizo, lo que, entre otras cosas, explica, dicho sea de paso, su recíproco acercamiento y el germen de entendimiento común que la solidez teórica del filósofo iba a significar para el músico. “La musique, pour Stravinsky, se présente comme une science: les sons sont une matière première assez analogue aux éléments de la chimie, et le musicien ne se distingue pas beaucoup du savant. Cette tendance scientifique suppose l’intellectualisme: Stravinsky répugne au sentiment qui ternit la pureté de la sensation sonore, brute et concrète. Elle engendre également le positivisme: dans sa passion pour la chose sensible, Stravinsky renvoie dans les nuées tout ce qui est intention, suggestion, représentation, allégorie ou symbole, mystique ou métaphysique. [...] Nous avons donc à faire à une sorte de scientisme musical, avec l’intellectualisme (ou rationalisme) et le positivisme qu’il implique; ces termes évoquent typiquement une époque française illustré par le noms de Comte, Taine et Renan, et cette parenté surprend. J.-Claude Piguet, *Découverte de la musique*, Éd. de la Baconnière-Neuchatel 1948, págs. 67-68.

rés, y a pesar de su extensión, permítasenos traer aquí a colación las siguientes palabras del director rumano: “Welche sind nun aber die unersetzbaren Bedingungen dafür, dass Reduktionen<sup>106</sup> von Klangphänomenen stattfinden? Eine Bedingung dafür ist das »Tempo«. Ja, was das Tempo sei, ist sehr schwer zu definieren. Nicht schwer – unmöglich! Das Tempo kann in der physikalischen Welt ein Korrelat erfahren, es hat aber nichts mit der physikalischen Zeit und ihrem Ablauf zu tun. Im Bezug auf Tempo können alle zeitlichen Kennzeichen wie »langsam«, »schnell«, »zu schnell«, »richtig« oder »falsch« nicht von ferne Anwendung finden. Die Aussage, dass eine grössere Vielfalt mehr Tempo braucht, um reduziert zu werden, als eine kleine, ist so falsch wie die Hoffnung der Wissenschaftler, durch ewiges Teilen auf die grundlegenden, nicht weiter dividierbaren Einheiten kommen zu können. Da Tempo *einmalige* Bedingung ist, kann es nicht mehr grösser, kleiner, weniger oder anders sein; sie ist nämlich einmalig. Wenn die Reduktion nicht stattgefunden hat, war das Tempo nicht falsch, sondern die in der Zeit nacheinander erscheinenden Klangempfindungen bleiben, was sie waren und konnten nicht zu einer gleichzeitigen Struktur reduziert werden. Das Tempo hat als Bedingung überhaupt nicht existiert. Es kann nicht sein, dass die Reduktion nicht stattgefunden hat, weil das Tempo falsch war – das Tempo kann weder falsch noch richtig sein; das Tempo hat kein eigenes existentielles Dasein, es ist eine Bedingung”.<sup>107</sup>

Pero volvamos a Ansermet. Su giro con respecto al asunto del tiempo de la música es radical, y lo es en un doble sentido. En primer lugar, en lo que afecta a una consciencia que “mira” y “se mira” en la música, una consciencia musical que constituye *para sí* el tempo y, exteriorizándolo mediante el ritmo,

---

106 Celibidache hace uso de un concepto de reducción que dista notablemente del mantenido por Husserl. Mientras que en este último, y, en definitiva, en la teoría de cierta “ortodoxia” fenomenológica, la reducción es asunto de la suspensión del juicio, o puesta entre paréntesis, representada por la *epojé*, en Celibidache reducir es integrar las partes en un todo, integrar toda multiplicidad, eliminar las diferencias, trascender los opuestos. “Durch das punktuelle Transzendieren im Hier und Jetzt (Transzendierung der immanenten Aneignung) erlangt der Geist erneut seine Freiheit; die Unvoreingenommenheit, die für die nächste Aneignung *conditio sine qua non* ist. Das Zusammenschliessen der Differenzen, das Eliminieren jeder Form von Dualität, ist die einzige mögliche Leistung unseres Geistes”.

Sergiu Celibidache, *Über musikalische Phänomenologie*, Triptychon. München 2001, pág. 26.

107 Sergiu Celibidache, *Über musikalische Phänomenologie, op. cit.*, págs. 41-42.

hace aparecer la duración. Es una reflexión desde la filosofía y, más en concreto, desde la fenomenología. Pero en segundo lugar, y no menos importante, el giro de Ansermet afecta, como hemos venido diciendo a lo largo de nuestro trabajo, a la consciencia de la práctica de la música, a la consciencia de lo que comúnmente denominamos interpretación. En efecto, las reflexiones de nuestro autor sobre el tiempo de la música surgen de la práctica y revierten en la práctica misma. No es un pensamiento que justifica la práctica sino que la inquiere. Por eso el Ansermet músico práctico, encontró su acomodo filosófico en la fenomenología y no es de extrañar que se reconociera en la frase fundacional de Husserl, que hizo suya: “ir a las cosas mismas”. Todo cuanto se ha dicho en este trabajo acerca de las inquietudes filosóficas de Ansermet, se refleja, en mayor o menor medida, en el espejo de la práctica interpretativa. De manera especial, cuanto tiene que ver con el *por qué* y el *qué* de la música, con su sentido y con la forma de manifestarlo en el *tempo* mediante la comprensión y articulación del discurso.

Si la música es un fenómeno de consciencia, como Ansermet repite una y otra vez, su modo de aparecer está en la experiencia musical, experiencia que bien puede ser interpretación, composición o meramente escucha, como es el caso de la participación en la música de la mayor parte del público. Pero en Ansermet la experiencia de la música se filtra por el cedazo de la interpretación y, siendo desde la interpretación a la vez interrogación teórica y práctica, anida en ella. Si como bien se dice la música no existe más que cuando se la escucha (y para escucharla es preciso interpretarla), interpretar una obra o, mejor aún, vivirla como intérprete es también una forma de escucha, si bien una forma particular de escucha como particular es, así mismo, su modo de captación estética. A partir de esa realidad el intérprete puede preguntarse o no por la razón y sentido de su interpretación y por la razón y sentido de la obra que interpreta. Si lo hace abre ante sí un abanico de posibilidades y perspectivas de pensamiento que habrá de recorrer con mayor o menor profundidad. El camino elegido por Ansermet, ya lo sabemos, es el de la interrogación fenomenológica sobre la práctica y sobre el texto de la música, consecuencia esquemática, este último, de la práctica compositiva y también interpretativa. Tanto frente a la composición como a la interpretación, Ansermet interpone una reflexión crí-

tica radical que impida aceptar sin más lo que, en principio, parece caer por su propio peso. Limitarse a interpretar “lo que está escrito” –consigna ampliamente extendida– es, dice Ansermet, confundir el espíritu con la letra. La partitura, que no es sino un bosquejo abstracto de las relaciones tonales, carece de algo esencial. Ese algo esencial no es otra cosa que “ce sentiment dont la musique tout entière est faite, qui prend forme mélodique et harmonique par le rythme et le tempo et dont le texte n'est qu'une image statique. Une exécution stricte du texte ne communiquerait donc, en principe, à l'auditeur, qu'une image de la musique purement statique et dépouillée du dynamisme interne qui constitue le sentiment harmonique vécu dans le tempo. Seulement, ce n'est pas vrai, et ce n'est pas possible parce qu'on ne peut pas reproduire dans les sons le dehors de la musique sans que le dedans lui reste attaché. Ils sont inséparables l'un de l'autre”.<sup>108</sup>

Así pues, lo interno de la música es, como vimos anteriormente, nuestra actividad de sentimiento ya que, como actividad psíquica, toma forma sobre nuestra corporalidad temporalizada y establece la unidad de tiempo. “Si la musique est un événement psychique, –dirá Ansermet– le temps qui en mesure le cours doit être aussi un temps interne”.<sup>109</sup>

De este modo, por la teoría y por la interpretación de la música, las preguntas e indagaciones de Ansermet sobre el tiempo de la música son de dos tipos. Unas pertenecen a la esfera de la interrogación filosófica: Ante la imposibilidad de que el tiempo del mundo pueda dar cuenta de ella, ¿cómo medimos internamente en nuestra existencia el tiempo de la duración psíquica? ¿Qué queremos decir cuando hablamos en general de tiempo? ¿Cómo se cualifica el *tempo* para la consciencia de la música? Las otras, en cambio, son de orden práctico: Ante una sinfonía de Brahms, ¿cómo sabemos cual es “su” *tempo*? ¿Cómo podemos captar el *Allegro non troppo* del Primer Movimiento de la Cuarta de Brahms? ¿En qué forma es *andante* el *Andante moderato* del Segundo Movimiento? En definitiva, en esta estructura tan compleja ¿cómo se determina lo que nosotros llamamos *tempo*?

---

108 Ansermet-Piguet.EntM, 163.

109 Ansermet.EM, 162.

Ansermet plantea el asunto una vez más recurriendo a la corriente de la intencionalidad. Como fenómeno de consciencia el *tempo* es objeto de la correlación entre noésis y nóema. La consciencia auditiva, en tanto que consciencia dirigida hacia la música, califica *para sí* el *tempo* espontáneamente, es decir, como consciencia inmediata del *tempo* mismo. De igual modo, la consciencia auditiva, gracias al desdoblamiento de consciencia producido en la aparición de la imagen musical, da espontáneamente un sentido al recorrido melódico. Desde este momento la consciencia auditiva se transmuta en consciencia musical y como consciencia *irrefleja de sí* es existencia interna en presencia de la cosa percibida en el espacio imaginario, el camino melódico, y existencia externa en tanto que consciencia melódica presente en la melodía. Pero acerquémonos un poco más y supongamos que estoy “frente” al *Primer Movimiento* de la *Cuarta Sinfonía* de Brahms y que lo estoy de alguna manera específica; por ejemplo, escuchándola en un concierto o dirigiéndola. Mientras escucho o dirijo Brahms permanezco ligado pre-reflexivamente al objeto escuchado o dirigido mediante la misma acción de escuchar o dirigir, y es en virtud de una de estas dos acciones como “me doy” un *tempo*. La sinfonía de Brahms no me da un *tempo* por sí misma. No es en la música como hecho objetivo donde se instala mi consciencia, sino en el mismo escuchar o dirigir. Abandonando mediante la reflexión la actitud natural, transformo en objetos los actos de consciencia. La música de Brahms es, así, trascendente para la consciencia en tanto que consciencia (*de*) escuchar o consciencia (*de*) dirigir. Sólo en este sentido mi consciencia es consciencia no *tética* de sí y consciencia de posición –o consciencia *tética*– de la *Cuarta* de Brahms.

Pues bien, del hecho de que la consciencia musical tenga una existencia interna como consciencia de sí y una existencia externa como consciencia melódica, Ansermet deduce dos tiempos o cadencias que denominará respectivamente cadencia (o tiempo) existencial y cadencia (o tiempo) melódico. La *cadencia existencial* está del lado del contenido de vivencia y es, por eso, *noética*. La *cadencia melódica*, en cuanto que percibida, está del lado de lo trascendente y es, así, *noemática*. Ansermet atribuye a la *cadencia melódica* un estatuto *ontológico*, ya que, como cadencia vista en exterioridad, es propiedad de lo que es. De aquí que la *cadencia melódica* corresponda a lo espacial y la *cadencia*

*existencial* a lo temporal, con lo que volvemos a encontrarnos, aunque por otro camino, con la condición espacio-temporal de la música de la que hablábamos en el anterior apartado.

La música –y con ella su *tempo*– se haya, así, en el punto de equilibrio de dos distintas, pero complementarias, estructuras de temporalidad “dont l’une –nos dice Ansermet–, qui s’inscrit dans l’espace par la succession des positions tonales, est celle d’une durée intérieure qui se temporalise par le passage réitéré d’un présent à un futur, et dont l’autre, qui s’inscrit dans le temps, est celle d’une structure de temporalité mesurée et cadentielle qui, en s’extériorisant, fait apparaître la durée et, par la réitération de sa cadence, l’engendre. La première de ces durées ne peut donc se signifier «au-dehors» qu’en prenant forme dans la seconde, et ce phénomène nous donne la chef du problème du temps en général”.<sup>110</sup>

La *cadencia melódica* se corresponde con la “evolución” del perfil de la melodía. No es la melodía sino el pulso externo, cadencial, en el que la melodía se despliega; es la vía sobre la que la melodía, entendida como frase o período de frase, se desarrolla. La *cadencia melódica* implica, de hecho, un sentido melódico y uno armónico –inseparables, como ya hemos visto–, pues la melodía como tal los contiene al realizarse en su doble camino espacial. Como estricta melodía, este camino recorre las diferencias de altura reconociendo en ellas su “aspecto armónico”, bien sea en la distancia de las tensiones de posición de los sonidos musicales, o bien en la proximidad o alejamiento de las quintas.

La *cadencia melódica*, en su sentido más próximo como fisonomía rítmica, es un fenómeno no sólo temporal sino espacio-temporal, y es esta la razón por la que Ansermet la presenta como estructura ontológica de la temporalidad. Desde esta condición acoge tanto la dimensión melódica como la armónica, ambas proyectadas en y desde el espacio imaginario. En este mismo camino, la *cadencia melódica*, como imagen de lo que la consciencia se da de lo percibido, es un nóema en la actividad intencional. Lo percibido noemático son estrictamente las estructuras melódicas que toman forma en el tiempo. Son estas estructuras las que se materializan en el mundo sonoro en virtud de la actividad

---

110 Ansermet.FM, 973.



de la consciencia como consciencia de lo percibido. La armonía como “verticalidad sonora” puede ser percibida como dato noemático, pero no así el movimiento armónico como tal, el movimiento de las fundamentales, que es una vivencia noética. En cualquier caso, la consciencia como consciencia de sí, proyecta en el espacio-duración el contenido noético del trayecto tonal de aquellas fundamentales armónicas. De este modo la cadencia melódica es, en esquema, una estructura rítmico-tonal en la que la tonalidad armónica establece una duración a partir de la significación de la octava en su relación implícita Tónica (T)-Dominante (D)-Tónica (T). La Dominante está constituida para la consciencia como siendo el centro de la octava vivido noéticamente. En este sentido, aparece dividiendo en dos fragmentos iguales el recorrido de la octava. Pero en la realidad del objeto sonoro, en el cálculo de la cuantificación de la distancia, de la T a la D ascendente y, también ascendentemente, de la D a la T hay distintas magnitudes de intervalos: una *quinta* y una *cuarta*. Para el oído, sin embargo, la Dominante es el punto medio de la octava, su centro de referencia. En esta relación se contiene la expresión de una dinámica temporal concretada, por una parte, en la secuencia Pasado-Presente-Futuro [un presente que se hace pasado (T); hacia un futuro (D); que como presente que se hace pasado alcanza otro futuro (T)] y, por otra, en la idea de recorrido en el espacio como un trayecto desde un punto de origen (T), hacia otro, más o menos distante – pero siempre externo (D)– y el regreso al punto de partida (T) en otro lugar del tiempo. Nos hallamos, así, ante una estructura de duración aparecida en el curso de la consciencia musical como un dato inmanente, y que en su reiteración sería experimentada como aprehensiones de tiempo en tanto que dato fenomenológico. La estructura T-D-T no es visible en el mundo como significación noemática sino que, como vivencia noética, se vuelca en la trascendencia de lo experimentado en el mundo.

Es precisamente como vivencia noética que la *cadencia existencial*, que está unida al latir de nuestro pulso, establece en una obra musical la unidad de tiempo fundamental. Por su misma cualidad de existencia en la temporalidad es el correlato noético en el fenómeno rítmico-cadencial, constituido en la consciencia íntima del tiempo. Es lo que nosotros hacemos existir internamente “en presencia de la melodía”. La *cadencia existencial* es, como nóesis, la

que temporaliza el curso melódico-rítmico propiamente ontológico. Es así que el fenómeno rítmico, entendido globalmente, aparece en la consciencia como nexo de correspondencia entre la *cadencia melódica* y la *cadencia existencial*, como una correlación entre lo noético y lo noemático. Vimos ya que la actividad noética, en la *cadencia existencial*, se guía por impulsos ternarios o binarios en valores de 2 y 3. Es en sí misma sentido y sentimiento de la cadencia interna entendida como un acto posicional o *tético* que se dirige al nóema. Si la consciencia noética “suma” pulsos ternarios y binarios (del mismo modo que en la percepción de la octava “añadía” quintas y cuartas), la *cadencia melódica* organiza su curso por multiplicación o división de la cadencia elemental. La *cadencia existencial* descansa en números aritméticos; la *melódica* en proporciones geométricas

Mientras que el fenómeno rítmico se produce en la correlación entre la *cadencia existencial* y la *melódica*, el *tempo fundamental* surgiría en la correspondencia entre lo ontológico y lo existencial. El *tempo* que, como sabemos, viene determinado y significado por las estructuras internas del ritmo se alcanza en la música, según Ansermet, en el momento en que la correlación entre lo melódico-ontológico y lo puramente existencial en el tiempo dé su verdadero carácter a la melodía y a su fundamento cadencial. Por tanto la consciencia de la música es una consciencia espacio-temporal cuyo ángulo de incidencia recaerá por igual en una visión ontológica del fenómeno de la música como percepción espacial, y en una visión existencial como vivencia de percepción temporal. Aunque podamos aislar, por abstracción, la existencia temporal del “cuadro” espacial, o consigamos analizar los elementos estáticos de la música independientemente de sus relaciones en la temporalidad, lo cierto es que espacialidad ontológica y temporalidad existencial conforman, coexistiendo la una en la otra, las determinaciones que hacen posible la percepción del fenómeno de la música.

Pero ¿cómo lo hacen? Nos toca ahora exponer el proceso mediante el cual el *tempo* se deriva de esa doble estructura de temporalidad. Y no será tarea fácil. La comprensión a ráfagas de uno o de algunos aspectos de la idea de Ansermet se diluye tan rápidamente como lento y penoso fue su acceso. Sólo a través de un trabajoso acercamiento hemos podido estar seguros del sentido de su idea en este terreno. No tanto el proceso como tal, cuanto la explicación

que Ansermet da del mismo, adolece, hemos de reconocerlo, de una cierta falta de claridad. La dificultad está, por una parte, en que el “modo del decir” deja traslucir sólo a medias, “lo que se quiere decir”. Pero creemos también que Ansermet, aun cuando intuyó certeramente el contenido –un contenido, por lo demás, verdaderamente complejo– no llegó a acertar sino parcialmente con los conceptos que lo definían. La imprecisión terminológica que le achaca Pigué es más bien, pensamos, conceptual, aunque no de sentido. El obstáculo es el de la traslación del significado intuitivo del *tempo* de la música a una conceptualización lo más diáfana posible del mismo mediante un verbo preciso.

Lo primero que aparece a la consideración es que la cadencia existencial y la cadencia melódica no tienen por qué tener un mismo *tempo*. En una misma melodía las dos cadencias coexisten pero pueden ser de tiempos distintos, aunque pueden también, por supuesto, coincidir. Dijimos más arriba que la cadencia existencial es la que establece el tiempo fundamental y lo establece porque esta cadencia es la que se encuentra más cerca de nuestro pulso. No es nuestro pulso pero se basa en él. La cadencia existencial, que es el lado interno del tiempo de la música, está condicionada en nuestra actividad psíquica por el pulso cardíaco, y es en ese pulso donde existimos, como corporeidad, el tiempo de la música. Aún cuando la música nos transporta a un mundo imaginario, algún tipo de relación debe unir, no obstante, el tiempo de nuestras experiencias vitales con el tiempo existencial de nuestras experiencias musicales. “De même que notre situation perceptive naturelle –escribe Ansermet– nous a amenés à fixer la zone moyenne des sons autour du *la* du diapason, notre situation naturelle dans le temps, déterminée soit par notre rythme cardiaque soit par notre cadence respiratoire au repos, doit avoir fixé une certaine norme de notre tempo existentiel –60 à 72 unités par minute, peut-être– qui serait notre tempo normatif”.<sup>111</sup>

El tiempo de la cadencia existencial oscila, por tanto, entre los 60, 72 u 80 batimientos por minuto. Pero ¿qué otra cosa es, al mismo tiempo, la cadencia existencial? Pues no otra cosa que el contenido de los pulsos de las cadencias elementales binarias y ternarias. En la escritura musical estas cadencias ele-

---

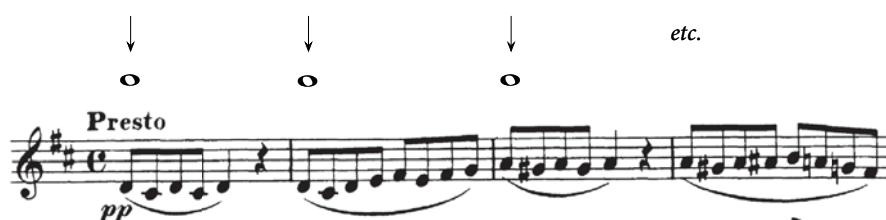
111 Ansermet.FM, 978.

## V. DE LA DETERMINACION DEL *TEMPO* A LA TRASCENDENCIA DE LA FORMA

mentales se figuran, recordémoslo, por corcheas, negras, blancas, etc., si la cadencia es binaria, y corcheas con puntillo, negras con puntillo, blancas con puntillo, etc., si la cadencia es ternaria.

Posiblemente tengamos ahora alguna idea algo más clara de lo que son las cadencias *existencial* y *melódica*, pero no sabemos aún del todo cómo funcionan. Hagamos un pequeño experimento y probemos a marcar y a mantener con nuestra mano, o a sentir internamente, un pulso constante y uniforme tomando como valor de duración las pulsaciones de nuestro ritmo cardíaco, alrededor de las 70 pulsaciones en condiciones normales. Sobre esta pulsación cantemos acompasadamente una melodía más bien rápida, conocida o improvisada. Si no se nos ocurre ninguna, intentemos probar con el comienzo de la Obertura de *Le Nozze di Figaro* de Mozart. Cuando hayamos acabado con Mozart, mantengamos más o menos el mismo pulso y cantemos esta vez una melodía lenta, por ejemplo la melodía en la parte de violas al comienzo del *Segundo Movimiento* de la *Séptima Sinfonía* de Bruckner. El ejercicio no es fácil pero pensamos que es la mejor manera de explicar lo que Ansermet quiere decir cuando habla de cadencia existencial y de su relación con la cadencia melódica.

Si hemos conseguido acompasar el pulso y la melodía habremos notado que en el caso de *Le Nozze di Figaro*, la pulsación marcha lentamente en relación al aliento de la melodía, que parece ir más rápido. El pulso coincidiría con el comienzo de cada compás y nos lo podríamos representar en el valor de cadencia de una *redonda*.



En cambio, en el caso de la *Sinfonía* de Bruckner la pulsación, que hemos mantenido más o menos igual que en Mozart, parecerá ir más rápida que el canto de la melodía de las violas. Aquí el pulso motor se corresponde con las corcheas del compás.

## V. DE LA DETERMINACION DEL TEMPO A LA TRASCENDENCIA DE LA FORMA



El pulso, o la pulsación, que hemos mantenido en las dos piezas es la cadencia existencial, la cadencia oculta, interna, próxima a nuestro pulso vital, sobre la que se despliega la melodía. Por eso, como vivencia de consciencia, es *noética*. La cadencia melódica, que coincide con el *motivo* o con un encadenamiento de motivos, es, por su parte, el aspecto “visible” de la melodía, su lado *noemático* y, por lo tanto, espacio-temporal. Puede presentarse encerrada en la “longitud” de una cadencia existencial, como sucede en *Le Nozze*, o sobrepasarla, como es el caso de Bruckner. En el primer caso, sentimos el *tempo melódico* más rápido que el *tempo existencial* que es, en relación al melódico, más lento. Estamos entre los márgenes de algún tipo de *Allegro* o *Presto*. En el segundo, la cadencia existencial es más corta que la cadencia melódica y por eso sentimos el tiempo existencial más rápido que el melódico que es, relativamente, más lento; nos movemos en un *Largo*, un *Lento* o un *Adagio*. Hay aún un tercer caso, el de la coincidencia entre la cadencia melódica y la cadencia existencial. Hablamos entonces de *Andante*, un tempo intermedio que reporta etimológicamente a la motricidad próxima a la marcha tranquila –ni lenta ni rápida– del hombre. Buenos ejemplos son el *Andante con moto* de la *Novena* de Schubert y el de la *Sinfonía en mi bemol, nº 39*, de Mozart. Así pues, podemos decir genéricamente que la cadencia melódica –articulación de articulaciones de las cadencias elementales– es en los tiempos lentos (*Adagio*, *Largo*) una superestructura de la cadencia existencial, y en los tiempos rápidos (*Allegro*, *Vivo*), en cambio, una subestructura de la cadencia existencial.

La relación del tiempo melódico con el tiempo existencial establece el *tempo giusto* que viene a ser algo así como una medida absoluta del tiempo “medible” de la cadencia melódica (pues no olvidemos que el tiempo en el que se despliega la melodía como *imagen* y como movimiento es un tiempo está-

tico, como el trayecto de un punto a otro medido en horas). Pero el *tempo giusto* no deja de ser también un tiempo relativamente rápido o relativamente lento. La medida de su relatividad temporal nos la da la *cadencia existencial*. Si tomamos de nuevo el ejemplo de *Le Nozze di Figaro* observaremos que el pulso interno de la cadencia existencial pone límites a la cadencia melódica. Si lo retrasamos en demasía la melodía pierde su carácter de *Presto*; si lo aceleramos pronunciadamente (dentro, claro está, de lo instrumentalmente posible; sobrepasar las fronteras de lo ejecutable no tiene aquí ningún sentido) el motivo entrará en algo similar a una carrera de obstáculos, abandonará su sentido cadencial y se convertirá en una caricatura de sí mismo. Un desfase de la cadencia melódica con respecto a la existencial producirá un sinsentido musical. Pero dado que la cadencia existencial se mueve en unos estrechos márgenes se comporta, en relación a los posibles matices de *tempo*, en el elemento menos variable y el más condicionado.

En definitiva, la diferenciación entre lo rápido y lo lento en la música está condicionada, en nuestra experiencia vivida, a la relación que se establece entre la cadencia melódica y la existencial. En virtud de esta relación un tiempo lento *significa* otra cosa que un tiempo rápido. En presencia del impulso cinético de nuestra motricidad, que queda oculta tras la manifestación externa de la imagen melódica, los tiempos lentos parecen evidenciar la *duración*. Los tiempos rápidos, al contrario, parecen querer evidenciar la motricidad en presencia de nuestra *duración interior*. Así, entre lo rápido y lo lento existe sobre todo una diferencia de “esencia” y no simplemente una diferencia de movimiento.

De aquí a la crítica al metrónomo, no como instrumento, sino a su utilización y justificación absoluta, va un paso. El tiempo musical es medido pero no metronómico. Su determinación viene de la relación entre las dos cadencias de las que la existencial no presenta ninguna medición cuantitativa. Por eso la determinación del tempo es siempre relativa y de esencia psíquica. Al respecto, vale la pena incluir, como final de este capítulo y a pesar de su extensión, estas palabras de Ansermet. Metido en el estudio del *Adagio* de la Novena de Beethoven “je regarde le métronome et m'aperçois que ma noire est à 48, alors que Beethoven a indiqué 60. Pourtant 60 est un peu vite pour un adagio *molto*. Je me rends compte alors que le Beethoven qui a fixé le métronome n'était plus

dans la même situation de conscience que le Beethoven qui a rêvé sa mélodie ; en écrivant ces mots «adagio molto e cantabile», il a signifié autant que le permettent les termes consacrés son sentiment du tempo musical au moment où il «existait» lui-même sa mélodie. Pour écrire ♩ = 60, il a dû sortir de cette existence, et, reprenant sa mélodie *du dehors*, essayer d'en chiffrer la noire. A ce moment-là, d'abord, il n'est plus *dans la cadence*, et ne voit plus qu'une mélodie qui se déploie dans le temps du monde (qui n'est pas son vrai temps) ; il est vrai que son souci est de reproduire le calme de ce cheminement, mais il en connaît le terme et il en oublie sans doute la cadence de croches, qui ne se fait sentir que dans l'expérience vécue. Le sens de sa mélodie lui étant *connu*, au moment où il compte, son attention étant fixée sur le «temps», il lui suffit de se rappeler *en pensée* le trajet total –et sa pensée oublie le poids de la substance sonore. Dans l'exécution au contraire, auditeur et exécutant sont à la fois dans la structure tonal, dans la structure temporelle et dans la sonorité concrète ; l'auditeur *n'est pas censé connaître* le sens de la mélodie. L'exécutant a donc à le mettre en lumière dans toute sa plénitude et à le faire persuasif ; il doit donc retrouver la condition où était Beethoven quand il concevait son œuvre, non celle qui était sienne quand, l'ayant faite, il reprenait à froid son texte pour en fixer le temps au métronome. Et rien n'est plus difficile".<sup>112</sup>

### 5.3. LA CONSCIENCIA MUSICAL COMO CONSCIENCIA AFECTIVA

#### 5.3.1. La música como actividad de sentimiento

Como hemos venido diciendo repetidamente, para Ernest Ansermet el ritmo, como fenómeno musical, tiene su origen en las estructuras tonales de la música, lo que equivale a decir, por un lado, que son estas estructuras las que en definitiva determinan y explican el sentido de las estructuras rítmicas y, por otro, que los aspectos rítmicos de la música y los aspectos tonales son separables –sólo hasta cierto punto– en el análisis, pero no en la vivencia de la música considerada globalmente ni en la percepción de sus distintos procesos.

---

<sup>112</sup> Ansermet.FM, 979.

No hay ritmo –musical, se entiende– sin dirección ni sentido tonal, pues es el juego de las relaciones y tensiones tonales, considerado como un “a priori”, el que crea la posibilidad de la articulación rítmica de la música. Al mismo tiempo, en reciprocidad, la “efectividad” de las relaciones tonales no podría manifestarse más que exteriorizándose en algún tipo de encadenamiento sucesivo por medio del ritmo.

Hablamos todo el tiempo de relaciones tonales vividas “desde dentro” por la consciencia noética, que es la que constituye en nosotros el mundo de los sonidos musicales, y no de las estructuras tonales basadas en correspondencias próximas y sensibles entre los sonidos pero pertenecientes aún a las leyes del oído. Entendida en este último sentido, la estructura tonal, en tanto que percepción y captación de sentido de los datos noemáticos, constituiría el fundamento ontológico de la música.

¿Pero qué es lo que ha hecho posible la transformación de un fenómeno sonoro en un fenómeno musical? (y, a tenor de lo dicho pocas líneas más arriba, el ritmo es ya primordialmente un fenómeno musical). ¿Qué es lo que ha regido para la consciencia puramente auditiva en el camino de constituirse como consciencia musical? La respuesta de Ansermet es clara: lo que posibilita el paso de la simple imagen tonal a la imagen musical es una *actividad de sentimiento*. Es esta actividad de sentimiento la que, superpuesta a la actividad auditiva, concede a las estructuras tonales una significación *afectiva*. Antes de la aparición –en el fenómeno entendido originalmente como simultáneo– de esta actividad de sentimiento los sonidos son indistintos en su comportamiento en el mundo. La correspondencia de la nota *sol sostenido* con la nota *fa sostenido*, por ejemplo, no existe para la consciencia meramente auditiva. Una superposición de tres sonidos que la consciencia musical reconocería –por poner otro ejemplo– como un acorde triada mayor<sup>113</sup> dirigiéndose hacia otro acorde, nota

---

113 La música tonal se basa en un orden de jerarquías, representado esquemáticamente en la escala –que es, de hecho, un ordenamiento en sucesión cerrada de un fenómeno que se da en la consecución de quintas ascendentes o cuartas descendentes (*do, sol, re, la...*)–,



o intervalo en una determinada resolución o enlace, no tendría ninguna función de sentido como tal enlace o resolución en el mundo físico.

Una estructura musical, una melodía, pongamos por caso, es reconocida como tal por quien la escucha porque en la audición o, mejor aún, en el dirigirse intencional hacia ella, hacia la melodía, una forma específica de consciencia aporta, a las estructuras tonales que sostienen el desarrollo melódico, una estructura de sentimiento en la que ella –la consciencia transformada en consciencia musical– se identifica al tiempo que las llena de sentido.

Esta forma específica de consciencia corresponde a la *consciencia irrefleja de sí o consciencia psíquica* que es donde se vive la existencia reflejada por los sonidos, convertida, gracias a la cualificación *noética* en una existencia reflejada hecha *de tensiones posicionales*, tema sobre el que volveremos más tarde.

Pero previamente a la escucha, la melodía o una sucesión armónica, por ejemplo, habrá tenido que surgir en la consciencia del compositor merced a una actividad de sentimiento, de forma similar a la “calidad” del contacto o aproximación que, ulteriormente se producirá en el oyente en el reconocimiento de la música. Por tanto, sea en el caso de quien la compone, de quien la interpreta o de quien la escucha, como espectador sin más, los sonidos y las estructuras tonales sólo pueden ser dotadas de sentido y provistas de significación musical si en la audición irrumpe *una actividad de sentimiento*.

En el caso del compositor, que es quien de manera más evidente se nos presenta como conocedor de los elementos teóricos de la música y de las he-

---

en el que uno de los tonos o notas recabaría para sí su papel de centro tonal. Esta nota, que sería la primera de la escala, recibe el nombre de “tónica” (T), y la quinta nota o “grado” –es decir, el sonido que se halla de hecho en primer lugar en el orden de los armónicos, después de la repetición en altura de octava del sonido fundamental– el de “dominante” (D). La sucesión tónica-dominante y su regreso, en el tiempo, a la tónica (T-D-T), conforman una estructura tripartita cuyo significado se extiende a las distintas maneras en que se presenta la *forma* de la música tonal: desde las pequeñas estructuras del motivo o la frase, hasta las grandes formas sinfónicas. Las estructuras verticales formadas a partir de los sonidos fundamentales, no sólo de los de tónica y dominante, sino de cualquier otro sonido de la escala siempre que estén en relación de terceras ascendentes desde el sonido fundamental, es lo que se conoce como tríada o acorde tríada en estado fundamental. Si el acorde se erigiera desde la tercera estaría entonces en primera inversión (una tercera más una cuarta), y si estuviera formado a partir de la quinta estaría en segunda inversión (una cuarta más una tercera).

rramientas constructivas, su actividad de sentimiento se significa, precisamente, a través de las estructuras tonales en las que ha debido hallar, a su vez, la “encarnación” del sentimiento. La elección misma que el compositor hace a partir de los sonidos y estructuras tonales atestigua que hay un algo previo que no radica en la actuación del pensamiento –que frente a las estructuras tonales no puede más que denominarlas– sino en el reconocimiento de las significaciones de lo musical producidas por la *actividad de sentimiento*.

Puesto a escribir una obra, el compositor<sup>114</sup> posee, en la medida de su conocimiento y capacidad, los recursos constructivos e instrumentales (conocimiento de la articulación de la forma y de la sintaxis musical; de las interrelaciones interválicas y más estrictamente armónicas; o de las posibilidades de los instrumentos, entre otras cosas) para iniciar potencialmente una partitura. El compositor posee, así, por decirlo de esta manera, una técnica que, de manera similar al instrumentista, ha sido adquirida –dicho también a grandes rasgos– gracias a un determinado aprendizaje. La técnica del compositor y la del intérprete, sus técnicas particulares dirigidas cada una de ellas, y en primera instancia, a sus particulares objetos, la técnica, en definitiva, en la que parece agazaparse un determinado aprendizaje, no es anterior sino, antes bien, posterior al acto por el cual se convierte en técnica que *se realiza*. La técnica aparece, así, “poco después” de la intención que constituye el acto musical, a través del cual encuentra su justificación y su pleno acomodo. Por decirlo de alguna manera, la música encuentra la técnica, la antecede, y así como el *ritmo*, en palabras del propio Ansermet, si no es musical no es sino percusión musicalmente extrañada, la técnica, sea compositiva o instrumental, alejada del impulso musical que la conforma, se extraña también a sí misma convirtiéndose en un artilugio que puede simular la música pero que ciertamente no la contiene.

Este impulso musical es lo que Ansermet entiende como *actividad de sentimiento*, sentimiento musical, como ahora veremos. Esta actividad de senti-

---

114 Nos referimos ahora, siguiendo el pensamiento de Ansermet, al compositor que concibe y escribe su música desde la perspectiva tonal, es decir, dentro de los parámetros de las leyes del sistema tonal; e incluimos aquí a aquellos autores que, una vez aparecida la llamada “atonalidad” (y desarrollados –y desarrollándose aún tal vez– todos sus epígonos) siguieron y siguen empleando aquellos parámetros.

miento no viene a ser otra cosa que una forma de sentimiento que se engloba, en el caso del oyente, en el encuentro –en las estructuras tonales percibidas– con las significaciones afectivas que impulsaron la composición en el autor e impulsan su recreación o interpretación en el caso del instrumentista, director o cantante. El sentimiento en música es anterior a los sonidos, “ou plus exactement, puisque sons et sentiment –dice Ansermet–, sont toujours simultanés, ce n’est pas l’apparition des sons et des structures qu’ils forment qui détermine le sentiment, c’est le sentiment qui donne une signification affective aux sons et aux structures tonales et c’est ce qui fait du vécu musical un vécu affectif”.<sup>115</sup>

Pero ¿qué es ese *sentimiento* que al incidir sobre los sonidos les otorga una significación afectiva a través de la cual los fenómenos puramente sonoros se transforman en fenómenos musicales? Este sentimiento es un *sentimiento musical* que no es otra cosa que *consciencia afectiva de sí* y *consciencia irrefleja del objeto*, formas de consciencia ambas que se enmarcan dentro de los límites y en los orígenes de la *consciencia psíquica*. Al respecto, dice Ansermet: “L’activité réflexive psychique se manifeste en nous par une activité de sentiment que motive en nous le perçu mais qui, à son tour, *qualifie* le perçu en lui prêtant, par là, une signification *affective*. La réflexion psychique ne s’abstrait donc pas du perçu pour lui donner une signification; elle est un vécu concret de conscience concernant le perçu dans sa concrétude même”.<sup>116</sup>

No es, por supuesto, un sentimiento de origen fisiológico, ya que no surge en nosotros provocado por la percepción de las estructuras tonales o asociados al mundo físico de los sonidos. Sería, entendido en esta acepción, un sentimiento que tendría que ver con las formas del gusto derivadas de una aprehensión del fenómeno a través de sus manifestaciones puramente sensibles. Considerado desde un punto de vista exclusivamente estético, afectaría a las categorías de lo agradable y desagradable y, por tanto, podría variar de un oyente a otro, dentro de esos límites.

---

115 *Les structures du rythme*, en Ansermet.EM, 137.

116 Ansermet.FM, 1008.

Viene al caso recordar que Ansermet fue, por un lado, extremadamente crítico tanto frente a las corrientes sentimentalistas de la música y de la estética como frente a las tendencias formalistas, del mismo modo que, por otro, hizo suya la censura al cientificismo derivada de los principios de la fenomenología de Husserl. Desde este punto de vista, ni la estética sentimental ni la estética formalista son capaces de dar cumplida cuenta de las interrogaciones fundamentales sobre el ser de la música. Es así que la crítica frente al “esteticismo” fue, en Ansermet, general y no dirigida sólo contra el Stravinsky de la *Poética Musical*. Fue, una vez más, una cuestión surgida de su reflexión ante el hecho musical y no el resultado de una coyuntura.

En esta línea, Ansermet denunciará en el formalismo esteticista de Stravinsky<sup>117</sup> –de quien en cambio reconoce, como ya dijimos, su enorme destreza como compositor– la estética formalista en general, cuestionando su postura insustancial, exclusivamente lúdica, más interesada en poner de manifiesto el “cómo” que el “qué” de la música y de los procedimientos creativos. “Le danger de l’attitude purement esthétique –dice Ansermet– est qu’elle peut porter l’artiste à s’attacher à la «forme» sans égard pour la «substance». [...] Le malheur est qu’avec les années Stravinsky s’est raidi toujours davantage dans son attitude «purement esthétique», et ce raidissement s’est traduit par un dépouillement progressif de la substance expressive de sa musique”.<sup>118</sup>

Si el esteticismo formalista significa la primacía de la factura de la obra sobre el contenido, de la escritura por encima de la emoción y el mensaje, y de la técnica frente a la expresión, el esteticismo de corte sentimental difunde la creencia de que el valor de una obra de arte se mide por su eficacia emocional. La obra se entiende, entonces, como recipiente de los sentimientos del autor y como vehículo responsable, en tanto que efecto, de los sentimientos depositados de compositor y público y de la sensación producida en el oyente. “La sen-

---

117 Como comentamos en el anterior capítulo, Stravinsky reunirá en su *Poética Musical*, resumen de su credo estético-musical, una serie de conferencias pronunciadas entre 1930 y 1940 en la Universidad de Harvard. El correlato del formalismo stravinskyano, sistemática y extensamente expuesto lo representa, dentro de la estética filosófica, Gisèle Brelet sobre todo en su obra *Le temps musical*.

118 Ansermet.FM, 743.

timentalité –dice Ansermet– consiste donc à se complaire dans son état de sentiment, à chérir son propre sentiment en se donnant l’illusion qu’on en chérit l’«objet»”.<sup>119</sup>

No es que la música no produzca sentimientos en el oyente, ni que el oyente, por su parte, no esté en “su derecho” de referirlos –esos sentimientos concretos– a la obra que los “contiene” y en la cual, en tanto que mediadora, aparentemente se originan. La cuestión es que para Ansermet la música no se define, en su esencia, por el hecho de suscitar, expresar o describir sentimientos. Ella es, en sí misma, sentimiento; su esencia es el *ser* sentimiento.

El sentimiento musical del que habla Ansermet es, pues, una cualificación de esencialidad. Si su esencia –la del sentimiento musical– no estriba en provocar, suscitar o expresar sentimientos, sino en *ser* sentimiento, el sentimiento musical como tal, sólo puede ser sentimiento de sí mismo. Tal como lo entiende Ansermet, el sentimiento en la música no sería un “sentimiento” concreto que el autor tendría en su cabeza y que luego, en virtud del acto de componer, trasladaría lo más fielmente posible a la estructura de la música. Ni la consciencia creativa del compositor ni la música materializada, son receptáculos vacíos en los que se acomodarían determinados modos de sentimiento. Por lo tanto, el sentimiento musical no surgiría de la música como efecto para instalarse en la consciencia del oyente. No es un sentimiento activo contenido en y emanado desde la música que mágicamente viniera a posarse en una suerte de sentimentalidad pasiva propiedad de quien escucha cualquier pieza musical; lo que no quiere decir que la música como tal no establezca de hecho una conexión con los sentimientos experimentados por el compositor, y no pueda provocar en el espectador unos determinados afectos.

La radical toma de postura de Ansermet frente a los lenguajes musicales específicamente no tonales del siglo XX, le lleva a afirmar que la música sólo es comprensible como “verdadera” música si tanto su impulso creativo como sus estructuras parten de la perspectiva tonal. Es notorio, como hemos apun-

---

119 Ansermet.FM, 608.

tado ya en varios lugares del trabajo, que la música para Ansermet es un lenguaje<sup>120</sup> y que su calificación como tal le viene de su obediencia a una determinada ley tonal. En relación al tema que ahora mismo nos ocupa, no está de más abundar en el hecho de que, para Ansermet, sin tonalidad no hay lenguaje porque la tonalidad, entendida no como sistema sino, de manera mucho más amplia, como sentimiento, es la forma en que se manifiesta, a través de la consciencia afectiva de sí, la consciencia ética del hombre. La tonalidad, como sentimiento, no surge del mundo natural de los sonidos, ni tiene que ver en última instancia con la percepción fisiológica del sonido ni con su calidad como tal. La tonalidad, si es norma, lo será internamente en y desde la consciencia musical, que no es sino un fenómeno de consciencia propiamente humano. Por tanto si el lenguaje de la música se asienta en el sentimiento, o sentido, tonal, parece evidente que la música será lenguaje en cuanto el sentimiento del hombre se haya transformado en música mediante la tonalidad. La consciencia humana puede elaborar estructuras sonoras cada vez más complejas, pero estas estructuras sólo serán musicales a condición de que hayan sido creadas por la consciencia musical “en acto”; es decir, que por muy complejas que puedan llegar a ser, la consciencia tendrá que “comprenderlas” como estructuras tonales, basadas en el único fundamento posible de relación entre el hombre y el mundo de los sonidos: la relación de la quinta y la cuarta en la octava. Es así que para Ansermet el lenguaje de la música es un lenguaje articulado, capaz de la predicación ontológica del “ser”. Y es así, también, que lejos de ser un sis-

---

120 De todas las opiniones que tratan de la capacidad de la música para ser lenguaje, la de Sergiu Celibidache, cercano en tantos otros aspectos a la ideas de Ansermet, se distingue por su inconfundible razonamiento que, más que superar o no el dilema de la “asemanticidad” de la música, sitúa el problema de su comunicabilidad en la trascendencia del sonido. “Ist Musik eine Sprache? –se pregunta Celibidache– Nein. Musik ist alles andere als eine Sprache. Die Sprache bedient sich eines in der Diskursivität erscheinenden konventionellen Symbolik und polyvalenter semantischer Bedeutungen. Sie kann durch prädikative Randbewegungen auf verschiedenen Wegen zu eine zentralen sinnhaften Kern kommen. Der Ton spricht den Menschen direkt, unentrinnbar an unabhängig von jeder spezifischen individuellen Determination wie Rasse, Geschlecht, Zustand, Alter, und ruft freie, nicht konditionierte Reflexe hervor. Er erfährt, wenn die Voraussetzungen dafür vereint werden, eine unmittelbare, unauslegbare Entsprechung in der affektbewegten Welt des empfangenden Subjektes”.

Sergiu Celibidache, *Über musikalische Phänomenologie*, op. cit., pág. 49.

tema periclitado, sólo circunscrito a la música de los siglos XVIII y XIX –más allá de su contingencia estilística–, puede llegar a expresarse en su total validez como lenguaje de plena contemporaneidad.

Las obras de música estructuradas conforme a los planteamientos tonales, o que están impregnadas ellas mismas de la tonalidad, destilan una capacidad de ser comprensibles –más allá de su valoración estética– fundamentada en un “sentido” de común reconocimiento (la “calidad” del reconocimiento dependerá de la profundidad de la intención de quien lo ejerza) al que llamaríamos, sin duda, sentido tonal. Si la tonalidad es entonces sentido tonal, ha de ser, por lo mismo y al tiempo, sentimiento tonal. Así pues, se trata de un sentimiento que es forma de conocimiento, forma trascendental, no muy alejada aquí de los postulados kantianos con respecto a los conceptos puros del entendimiento. Está claro, de todas formas, que Ansermet sumergido en las argumentaciones del Husserl de *Ideen*, adopta la misma diferencia que establece este último frente a Kant por lo que respecta y atañe al “yo” constitutivo; el “yo” resultado de la reducción trascendental, posterior a la idea noético–noemática del flujo de consciencia como resultado, a su vez, de la reducción eidética. Es decir, la visión *egológica* como fundamento de todos los actos intencionales.<sup>121</sup>

En un pequeño subapartado –titulado *L'Être et l'Énergie*– de *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Ansermet, después de reconocer que el *espacio y tiempo* kantianos, trascendentales considerados como *formas a priori* del entendimiento y ligadas a todo dato sensible, son justamente datos *apodícticos* de consciencia, “evidencias que preceden” toda investigación lógica por el hecho de tener su fuente en las experiencias de los sentidos, escribe: “Nous pouvons néanmoins nous en donner une justification *logique* si nous comprenons que ces transcendants ne sont autre chose que les données transcendantales à quoi la conscience perceptive rapporte le «perçu», que dans sa réflexion pure du «perçu» elle projette sur lui pour lui donner un sens, et

---

121 Ya vimos en un capítulo anterior la diferencia esencial de criterio entre Husserl y Sartre acerca de la noción del *yo* como producto de la reducción trascendental.

qui deviennent par là, automatiquement, pour cette réflexion seconde qu'est la pensée, des données *apodictiques*, des formes *a priori* de toute chose perçue".<sup>122</sup>

En la gnoseología de Ansermet el sentimiento como sentimiento musical es la llave del conocimiento de la vivencia musical; es él, en sí mismo, el conocimiento de la música. Ante él, el *cogito*, que ha trascendido lo íntimo de nuestra existencia interna, sentencia lo que el sentimiento, fruto en la reflexión pura de la actividad psíquica en la conciencia de sí, corrobora o comprueba. El sentimiento tendría, entonces, una función cognoscente en su estructura noética como aprehensión del mundo –un mundo revelado– y, en concreto como pre-determinación de la imagen musical en una disposición relativamente estática, es decir, como estructura noemática.

No parece estar muy lejos Ansermet de las opiniones de Mikel Dufrenne quien en su estudio sobre la Percepción Estética entiende que el sentimiento es un nuevo inmediato que se sitúa más allá de lo "inmediato de la presencia" y, por eso, "hay que distinguir este nuevo inmediato de lo inmediato de la presencia". El sentimiento no es una presencia "porque su objeto no es él mismo", ya que nos "revela una interioridad" y "nos introduce en otra dimensión de lo dado". Lejos de ser un simple estado del sujeto, "es un modo de ser del sujeto que responde a un modo de ser del objeto; es, en mí, el correlato de una cierta cualidad del objeto, mediante la cual el objeto manifiesta su intimidad..." El sentimiento difiere de la presencia puesto que engloba una nueva forma de actuación del sujeto y es por ello que "el sentimiento me pone a mí mismo en cuestión".<sup>123</sup>

Si es verdad que somos juzgados en la medida de nuestra autenticidad y por la calidad de nuestros sentimientos, sentir sería trascender. También el sentimiento, como distinto de la presencia, es accesible "sin pasar por la etapa de la representación y la reflexión".<sup>124</sup> La percepción se encauza a través del sentimiento como otro de los caminos posibles. Dufrenne establece dos condicio-

---

122 Ansermet.FM, 884.

123 Para todos los entrecomillados véase Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la Experiencia Estética*, Vol. II, (*La percepción estética*), op. cit., págs. 57-58.

124 *Ibidem*, pág. 58.



nes para que el sentimiento se realice plenamente. Por una parte, la imaginación, que se sitúa en el plano horizontal de la representación, debe ser anulada o reprimida con el fin de que no nos conduzca al campo de las significaciones objetivas, es decir, lo que queda circunscrito al núcleo de los datos noemáticos del *tema*.

Por otra, “es necesario que nos abramos a una realidad que debe ser experimentada desde nuestro interior, en un movimiento que será preciso llamar ontológico”.<sup>125</sup> Así, el sentimiento, como forma superior de un inmediato que ha traspasado la mediación, se realiza como tal en una reflexión sobre sí mismo. Lo que para la presencia es la representación, lo es la reflexión para el sentimiento. Por lo tanto, el auténtico sentimiento, en palabras de Dufrenne, es un inmediato, y este sentimiento en el que se cumple la percepción no es emoción, sino conocimiento. “El sentimiento –dice Dufrenne– es conocimiento, aunque se trate de ese conocimiento relámpago que desencadena la emoción y forma pronto círculo con ella. Este conocimiento, recíprocamente es sentimiento porque no es reflexivo y, sobre todo, porque supone cierta disponibilidad para coger lo afectivo –a lo que nosotros siempre podemos negarnos mediante el ejercicio del juicio, para refugiarnos en la objetividad según la fórmula estoica–, un cierto compromiso con respecto al mundo, por lo que no es ni pensado ni ejercido, sino precisamente sentido”.<sup>126</sup>

Tampoco para Ansermet el sentimiento es emoción. Primero hay que determinar la emoción desde el punto de vista fenomenológico. Para ello, Ansermet sigue, una vez más, a Sartre, pero esta vez al Sartre de *Esquisse d'une théorie des émotions*. Es preciso despejar la incógnita epistemológica del sentido de lo emotivo, su peligrosa asociación, en la psicología común, con el sentimiento, así como en general su espuria utilización, para que quede expedito el camino hacia la comprensión del sentimiento como fenómeno originario en la vivencia de la música.

---

125 Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la Experiencia Estética, Vol. II, (La percepción estética)*, *op. cit.*, pág. 58.

126 *Ibidem*, pág. 59.

En palabras de Ansermet, Sartre, como ya vimos, nos muestra que la transfiguración brusca y mágica de nuestro horizonte de mundo causa el choque psíquico por el que se caracteriza la emoción. En otro lugar, Sartre además, puntualiza: “Pour comprendre clairement le processus émotionnel à partir de la conscience il faut se rappeler ce caractère double du corps, qui est d’une part un objet dans le monde et d’autre part le vécu immédiat de la conscience. Dès lors nous pouvons saisir l’essentiel: l’émotion est un phénomène de croyance. [...] Cela signifie que, lorsque toutes voies étant barrées, la conscience se précipite dans le monde magique de l’émotion, elle s’y précipite tout entière en se dégradant; elle est nouvelle conscience en face du monde nouveau et c’est avec ce qu’elle a de plus intime en elle qu’elle le constitue, avec cette présence à elle-même, sans distance, de son point de vue sur le monde”.<sup>127</sup>

Así, ante una situación de acorralamiento, un hecho angustioso –estar, pongamos por caso en un estrecho sendero entre una pared de roca vertical y un gran precipicio– me paraliza; atraído por el abismo el vértigo se apodera de mí. El vacío, frente a mi horizonte en el mundo, motiva el vértigo y transforma mágicamente este mismo horizonte habitual llano y tranquilo de mi existencia. En la música, en su acto “imaginante”, el agente mágico es el sonido. Al sonido se debe la transfiguración “de l’espace réel en espace sonore et de l’espace sonore en espace *imaginaire*, où la succession des sons se change en mouvement du son dans l’espace et le temps, avec toutes les métamorphoses que cela entraîne dans ma vision des choses et dans mon état intérieur”.<sup>128</sup>

No hay sentimiento que no haya sido provocado por una emoción o por la aparición de un “valor” sobre la cosa percibida (la “belleza” con respecto al amor o el “sufrimiento” en el caso de la misericordia), pero la emoción no es el agente que provoca el sentimiento. Ejerce, antes bien, el papel de conector o detonador, la energía que lo mantiene en actividad. “En conséquence –dice Ansermet– ce ne sont pas, à proprement parler, les sentiments signifiés par la musique qui nous émeuvent, puisque aussi bien ils ne sont que *signifiés* par des images; mais leurs significations nous émeuvent parce qu’elles sont vécues *dans*

---

127 Sartre.BTE, 98-99.

128 Ansermet.FM, 420.

*l'émotion du beau*".<sup>129</sup> El sentimiento musical se dirige a la región de la consciencia que rige el *ser* de la música; el sentimiento derivado de lo bello está en la esfera de la consciencia de belleza que puede estar conectada o no con la experiencia de la música, pero que en ningún caso la explica.

Para Ansermet es en la *delectación* donde se traduce lo "bello musical". Ante distintas obras, ya sea un *Divertimento* de Mozart, *Ein deutsches Requiem* de Brahms o *La Mer* de Debussy, las significaciones de sentimientos que atraviesan, como posibilidad de conocimiento, todas y cada una de estas distintas partituras son sujeto de delectación. A pesar de ser distintas en función de su carácter, todas son iguales, así mismo, en su capacidad de delectación. Por ello, en las argumentaciones de nuestro autor, la *delectación*, sin ser un sentimiento, es la única determinación afectiva que nos proporciona un conocimiento *real* de la música.

La *delectación* es un *estado* interior que crea el clima afectivo de existencia en el cual todas las formas de sentimiento humano –como las que potencialmente anidan en aquellas obras musicales– pueden ser *significadas* como significaciones de *sentimiento*, realmente vividas en la experiencia de la música (gracias a nuestras tensiones de temporalidad interna) por el sentimiento estrictamente musical. Es así que sentimiento musical y emoción se confunden, siendo que la emoción, sobre la que cabalga el sentimiento musical, es la primera en probar la idea de un sentimiento de perfección al que no es necesario nombrar. "Au lieu de nous dire son nom, –comenta Ansermet– il nous est signifié du même coup par l'image mélodique, et notre émotion prend corps en ce que nous reconnaissons dans l'image mélodique la totale signification de ce que nous sentons, c'est-à-dire de ce que nous *sommes* en présence de la musique, à savoir un sentiment en acte, un pur sentiment musical réellement vécu en nous dans le rythme et le tempo".<sup>130</sup>

La *delectación*, como estado afectivo –que no sentimiento– que se experimenta frente a la belleza es el lugar en el que la *consciencia de sí*, como consciencia ética, se sumerge al comprobar que las expectativas de distintas dimensiones (un pensamiento, una creencia, un deseo) que ella esperaba alcanzar en

---

129 Ansermet.FM, 421.

130 *Ibidem*, 421.

la cotidianeidad del mundo, se satisfacen en el otro mundo imaginario que le presenta la música. La delectación sería el resultado del acomodamiento que se produce en el *ser ético* del hombre en el paso de la *realidad* del mundo a la *realidad* imaginaria del mundo de la música. Como vimos antes, las obras citadas de Mozart, Brahms y Debussy son todas ellas, por igual y por anticipado, objeto de delectación. Lo son por igual, a pesar de sus diferentes “ethos” o, justamente, por esa misma diferencia, porque los diferentes modos en que se expresa la naturaleza de sus “contenidos estéticos” (lo *alegre y jovial* en Mozart, lo *religioso y solemne* en Brahms, y lo *sensual y luminoso* en Debussy) no predisponen, en la experiencia de la música, a la identificación con las categorías que designarían o nombrarían los movimientos del sujeto. No es la alegría un *Divertimento* de Mozart, ni la luz *La Mer* de Debussy.

El sentimiento de la música como sentimiento conocedor del fenómeno musical preserva la unidad y recuerda lo inocuo de la experiencia artística en la que la emoción, que podría desestabilizarla si su participación fuera efectiva, aparece siempre como significándose en su transcurso.

Una vez más, lo anticipado lo es en el fenómeno originario y no en el darse histórico de la cosa misma. Hay una capacidad de delectación con la música que es o se da como algo anterior y que, sin embargo, logra su cumplimiento cuando el sentimiento de lo que se espera se reconoce en las significaciones musicales. Sólo puede deleitar lo que posee delectación y se reconoce como tal. Si yo escucho Brahms hay un algo afectivo “brahmsiano” que lo precede. No se trata de “saber” que lo que voy a escuchar es el *Requiem* de Brahms, pues no hablamos de la intención del acto de dirigirnos hacia, sino de la intención misma de la escucha; ni hablamos de basar mi percepción en la comprensión anterior del estilo de Brahms. La comprensión del estilo de Brahms, tanto en la escucha como en la interpretación, si es anterior, se realiza en el análisis, y el análisis, por muy próximo que quiera estar de la música –ser él la propia música– se sitúa en otro plano en el que, de forma similar a la metáfora, utiliza la imagen y el perfil de lo conocido para referirse y evocar cualidades de lo desconocido. La música de Brahms, siguiendo con nuestro ejemplo, aparece

en la comprensión de una anterioridad que se da y una posterioridad que lo confirma; en el reconocimiento de su ser esencial como música que se significa, a través del sentimiento musical, en las estructuras tonales y se plasma en la vivencia musical en la *consciencia afectiva de sí*.

Hay algo también aquí que nos recuerda a Dufrenne y su teoría de los *a priori afectivos*. En efecto, Dufrenne parte de la idea de que el sentimiento implica un modo de conocimiento de las cualidades afectivas de un objeto como elementos diferenciadores de su estructura. “Lo que llamamos sentimiento –dice Dufrenne–, y que no se puede reducir al deseo, es únicamente una cierta manera, todavía desinteresada, a pesar de la clase de participación que implica, de conocer una cualidad afectiva como estructura de un objeto [...] Así podríamos decir que la afectividad no está tanto en mí como en el objeto; sentir es experimentar un sentimiento como una propiedad del objeto y no como un estado de mi ser. Lo afectivo no es en mí más que la respuesta a una cierta estructura afectiva en el objeto. E inversamente, esta estructura confirma que el objeto es para un sujeto, y que dicho objeto no se reduce a las dimensiones de la objetividad...”<sup>131</sup>

Ciertamente las ideas de Ansermet son muy cercanas a las de Mikel Dufrenne en su teoría de los “*a priori* afectivos”. Mediante esta teoría se supera, en el tratamiento de las categorías afectivas, tanto el idealismo (al no contemplar la dependencia del objeto con respecto al sujeto) como el realismo (ya que no se puede prescindir de la significación del *a priori* mismo). Como propiedad del ser, el *a priori* es anterior al objeto y al sujeto y, por lo tanto, los determina. De este modo, la reflexión ha pasado del plano lógico al ontológico, que es justamente la esfera adonde nos llevan las argumentaciones de Ansermet.

En la relación sujeto de la percepción-objeto de lo percibido, se establece una correspondencia en la que el objeto, que viene a ser un *quasi*-sujeto en su estructura afectiva, determina la cualidad de lo afectivo en el sujeto que percibe. Así, recíprocamente, el objeto no está “allí” en el mundo para nadie aunque conserve una realidad autónoma derivada de su propia cualidad afectiva estructural, sino que *es allí* para un sujeto que lo “conoce” a través de una vivencia

---

131 Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la experiencia estética*, Vol. II, (*La percepción estética*), *op. cit.*, págs. 129-130.

de sentimiento que tiene su origen en las propiedades afectivas del objeto y no en el estado del ser del sujeto.

Estas propiedades afectivas del objeto pueden ser “designadas antropomórficamente: lo horrible de El Bosco, la alegría de Mozart, lo trágico de Macbeth, lo irónico de Faulkner designan tanto una cierta actitud del sujeto como una cierta estructura del objeto; y es en el fondo porque esta estructura y esta actitud son complementarias”.<sup>132</sup> También Ansermet nos dice que, en la “Jota Aragonesa”, reconoce la danza más ligera e inocente, la nobleza en un *Largo* del siglo XVII, la elegancia en una pieza de fines del XVIII y en el “credo” de la *Misa en si menor* de Bach, el espíritu y firmeza de la fe. Y este reconocimiento no es producto de su interés por saber el modo de ser de cada uno de los sujetos-agentes de todos estos afectos, sino resultado de reconocer “dans ces musiques des modalités affectives où éthiques qui pourraient être celles de n’importe qui, qui pourraient notamment être les miennes, *puisque j’en reconnais la signification*, en sorte que la musique m’amène à me mieux connaître moi-même, et à mieux connaître les possibilités de l’homme ainsi que ses situations éthiques et affectives possibles”.<sup>133</sup>

Este reconocimiento “anterior” es posible, debido a la importancia trascendental que cobra en la música la estructura tonal. La música como expresión<sup>134</sup> puede obtener su significación fundamental en la estructura rítmica o en la estructura tonal. Mientras la estructura rítmica, como estructura existencial de la temporalidad, confiere a la música una cadencia y un *tempo*, la estructura tonal como estructura ontológica le proporciona la *forma*, cosa que la estructura rítmica por sí sola no podría alcanzar. La diferencia establecida

---

132 *Ibidem*, pág. 130.

133 Ansermet.FM, 418.

134 El término expresión tiene en Ansermet un significado, en última instancia, ético. No se entiende como “expresión” de sentimientos, sino como la manera en que el sentimiento musical significa todas las modalidades del sentimiento humano. Una obra musical completa o un fragmento musical determinado serían expresión de una modalidad de ser que, en su aspecto dinámico, aparecería bajo la forma de un proyecto de ser. Véase al respecto el próximo apartado.

entre ambas estructuras obedece aquí a la aproximación analítica que Ansermet practica en el cuerpo de la música. Como ya hemos hablado en otros lugares del trabajo, la música como tonalidad es ritmo porque sólo a su través puede desplegarse su transcurso vivido o imaginado en el tiempo, y el ritmo sin las estructuras tonales sería, en palabras del propio Ansermet, simplemente ritmo percutido, desprovisto de significado musical.

Pero al mismo tiempo parece claro que para Ansermet, y como resultado de lo dicho más arriba, la tonalidad, como “realidad” significante de la música, es sentido tonal y, a la vez, *sentimiento tonal*. De esta manera, la tonalidad es forma trascendental porque contiene en ella el *ser* del sentimiento. Por eso con Ansermet podemos decir que no comprendemos la música a partir de nuestros sentimientos sino que es la música la que nos hace comprender lo que somos como seres humanos.

### **5.3.2. Las tensiones de posición y las tensiones afectivas de la música como modalidades de consciencia**

Si la consciencia auditiva motivada por una actividad de sentimiento concede contenidos afectivos a las estructuras tonales, abriendo así la puerta a la consciencia musical, la música, que se nos desvela precisamente por nuestra actividad de sentimiento, ha de aparecer antes que cualquier existencia en nosotros de sentimientos ya constituidos. La música, como dijimos anteriormente, no es una expresión de sentimientos tales como la nobleza, la alegría o la tristeza, y si en la música creemos percibir nobleza, alegría o tristeza, es porque en ella existen determinadas cualidades estructurales en las que, proyectando y recogiendo desde nosotros la actividad de sentimiento, distinguimos antropomórficamente lo noble, lo alegre o lo triste.

El sentimiento de la música, y subsidiariamente el descubrimiento que en ella creemos hacer de los sentimientos experimentados, descansa en las significaciones afectivas contenidas, como ya hemos dicho, en las estructuras tonales, y puesto que dichas significaciones surgen en reciprocidad con nuestra actividad de sentimiento, es preciso ir al acto constitutivo de esta actividad de sentimiento para comprender el origen y la trascendencia de aquellas significaciones afectivas.

## V. DE LA DETERMINACION DEL *TEMPO* A LA TRASCENDENCIA DE LA FORMA

Para Ansermet, la actividad de sentimiento está formada por *tensiones afectivas* que vienen a ser la substancia como tal del sentimiento, y que nuestra existencia en el mundo motiva en nuestra consciencia. En general se trata de situar y reconocer el sentido auténtico de las naturalezas *por sí* y *para sí* propias de la reflexión pura; y más en concreto, se tratará de averiguar si la determinación, por la consciencia psíquica afectiva de sí de una cosa aparecida en el mundo, procede de la consciencia o de la cosa manifestada.

En primer lugar la relación entre el objeto y la consciencia que lo constituye puede adoptar dos formas: *extravertida* e *introvertida*. Es *extravertida* si la relación es de dentro a fuera, es decir, si la determinación viene de lo *percibido* tal como lo cualifica por ella misma la consciencia reflexiva. Dicho de otro modo, nos hayamos *en la extraversión* si las tensiones afectivas se manifiestan como tensiones hacia el mundo, si enfrentan una cosa por determinar en el mundo, o son resultado de nuestra propia situación por definir en el mundo o en el porvenir. Si, por el contrario, la consciencia es el origen de la determinación afectiva, tornándose como consciencia en total subjetividad y convirtiéndose en una definición *para sí* de su objeto, la relación entre consciencia y cosa en el mundo –que aquí seguiría la trayectoria de fuera a dentro– sería *introvertida*. En este caso las tensiones afectivas lo serían *en la introversión* si, como tales, estuvieran causadas en nuestra consciencia por nuestra propia determinación en nosotros mismos de las cosas aparecidas en el mundo.

Cada una de estas dos determinaciones tienen, a su vez, dos distintas categorías que se calificarían atendiendo al hecho de que tanto nuestras relaciones con el mundo y con nuestro futuro en el mundo, como las relaciones que establecemos entre el mundo y nosotros en nuestra experiencia pasada, procedan de nosotros mismos, o no sean más que el resultado de una relación reconocida y, por consiguiente, experimentada. En el primer caso hablaríamos de determinaciones activas y en el segundo, de determinaciones pasivas.

En principio, la dirección de la consciencia activa sería la *extraversión*, pues en este caso la relación consciencia-objeto se realiza en la determinación afectiva de la cosa aparecida en cuanto atribuye *por sí* un sentido afectivo al objeto. Por su parte si la cosa aparecida en el mundo, en su naturaleza afectiva, atribuye



a su dato sensible el contenido afectivo que le es propio para ella misma, siendo que la consciencia de sí no ha hecho más que proyectar sobre la cosa en el mundo, como su objeto, la determinación afectiva experimentada primero por ella, entonces nos encontramos con que la dirección existencial de la consciencia pasiva sería, en este caso, la *introversión*.

Pero, como ya se ha visto en el párrafo anterior, las relaciones entre las dos determinaciones principales –*extraversión* e *introversión*– y, por decirlo así, las dos secundarias –*activa* y *pasiva*–, no son siempre lineales sino que se prestan a las combinaciones que, lógicamente, son posibles dentro de sus límites. Así, si en el camino de la *extraversión* aquello que se manifiesta en el mundo es nuevo, su cualificación habrá de ser *activa*; si, por el contrario, la cosa como tal, al ser ya conocida, no exige sino su reconocimiento, la determinación será *pasiva*, puesto que ya “en su momento”, anteriormente, se dio como determinación *activa*. Por el lado de la dirección existencial *en la introversión*, si lo que aparece como cosa en el mundo es nuevo, nos hallaremos entonces ante una determinación *activa* de sí por parte de la consciencia; en el caso de que lo dado sensible de la cosa aparecida en el mundo fuese simplemente experimentado, la cualificación afectiva de sí sería aquí *pasiva*, ya que lo dado sensible pudo haber sido anteriormente experimentado como cualificación activa.

Según hemos visto, las determinaciones afectivas entre la consciencia y la cosa aparecida en el mundo dan lugar, en sus combinaciones, a cuatro distintas modalidades:

- activa extravertida
- activa introvertida
- pasiva extravertida
- pasiva introvertida

En cierto modo, la relación *en la extraversión* se alinea en el mundo de las expectativas y la relación *en la introversión* en la esfera de la confirmación o de la constatación. Simbólicamente lo extravertido es el futuro y lo introvertido, el pasado. No son instantes distintos de un encadenamiento en el tiempo separados por el ahora, sino entidades de una estructura organizada, partes indis-

ciables de un todo que al ser pensadas o sentidas conforman el presente. En la música lo simbólico se hace sentimiento para el *sí* de la consciencia afectiva que es el lugar en el aquellas cuatro modalidades “construyen” cualquier sentimiento conocido en la música y que ella, en sí misma, nos desvela. Estas cuatro categorías de tensiones afectivas “elles constituent –dice Ansermet– la substance même du vécu musical. Cela veut dire que nous ne connaissons en musique, en fait, que du *sentiment musical*, c’est-à-dire, le sentiment des relations tonales vécuës, que qualifient sans équivoque ces diverses tensions affectives”.<sup>135</sup>

Puesto que hemos partido en este apartado de las tensiones afectivas como manifestaciones de nuestra actividad de sentimiento, y dado que en música las tensiones afectivas están soportadas sobre estructuras tonales que, en última instancia, no pueden ser vivenciadas como música más que en su temporalización, la explicación que hemos venido realizando de las distintas determinaciones de la relación consciencia-objeto nos ha situado en un plano en el que las susodichas tensiones afectivas deben ser “leídas” ahora como *tensiones posicionales*, un concepto que debe ser entendido como una estructura de reciprocidad que, aún percibiéndose en la simultaneidad, debe comprenderse como dándose a través del tiempo (sin entrar ahora en la descripción fenomenológica de ese tiempo). Las tensiones posicionales tienen, como luego veremos, una especial importancia en el tratamiento que da Ansermet no sólo a la idea general del ritmo y del tiempo en la música, sino más concretamente –y adelantándonos a su posterior explicación– a la constitución en la consciencia de la estructura cadencial de la temporalidad. Por el momento permaneceremos en el mundo de los sonidos ya constituidos como sonidos para la música, es decir, en notas, y en su situación y papel desempeñado, como tales notas – es decir, como posiciones tonales– dentro de las tensiones de posición.

Recordemos que, para Ansermet, la primera condición, o condición *sine qua non* de la percepción en la experiencia de la música es el establecimiento en la consciencia de un primer sonido que, como posición tonal inicial, sirva

---

135 *Les structures du rythme*, en Ansermet.EM, 138.

de referencia o, más bien, sea determinante para el resto de las posiciones tonales. Esta primera posición que vendría a ser, de hecho, un *centro de perspectiva auditiva*, actuaría como *centro tonal* previamente “definido” en la consciencia auditiva que es, ya lo hemos dicho, consciencia afectiva del sonido en cuanto consciencia irrefleja de sí. Precisamente por esta propiedad, la consciencia auditiva en cuanto se instala en su posición de partida para percibir los sonidos, transforma este primer punto de perspectiva en su posición de existencia.

Supongamos un sonido determinado, un *Mi bemol* por ejemplo, que la consciencia auditiva ha elegido como centro tonal de perspectiva. Desde el momento mismo que la percepción de los demás sonidos se despliega a partir de esta perspectiva central representada por el *Mi bemol*, la consciencia, que se habrá situado en él ya no lo determinará sino que estará “allí” *presente*; presente en *Mi bemol* en tanto que consciencia-*Mi bemol*. Es preciso constatar, como dice Ansermet, parafraseando a Sartre, “qu’une conscience ne peut être à la fois «ce qu’elle est» et «conscience de ce qu’elle est». Pourtant elle est toujours en même temps présente à soi et présente à quelque chose, mais son regard réflexif ou, en général, son *intentionnalité* ne peut pas à la fois se diriger sur la chose qui l’occupe et se retourner sur elle-même; c’est pourquoi l’une de ses deux déterminations constituantes reste toujours entre parenthèses, voilée à son regard, *irréfléchie*”.<sup>136</sup>

La consciencia auditiva situada ante el espacio sonoro imaginario es, en cierto modo, un “punto de vista”, una perspectiva que ella misma puede elegir a su capricho. Pero la determinación de los sonidos como *agudos* y *graves*, condicionada a la tesitura de la voz humana, plantea un condicionamiento a la consciencia auditiva derivado del funcionamiento idéntico de nuestro órgano auditivo ante la percepción sonora. De manera “natural”, el oído se acomodará a un registro intermedio desde el que la consciencia auditiva se dirigirá hacia el agudo, en la perspectiva ascendente, o hacia el grave en la descendente. Cuando la consciencia musical se sitúa en *Mi bemol*, el espacio en el que se producen los demás sonidos se convierte en su propio espacio de existencia;

---

136 Ansermet.FM, 316.

es un espacio totalmente subjetivo producto de la “reflexión”, sobre las cosas, de nuestro espacio mental.

La idea de que la posición espacial ocupada por un determinado sonido, como centro de perspectiva de la consciencia auditiva, esté situada “dentro” del *espacio sonoro* como tal, adquiere una particular importancia, no sólo en las argumentaciones de Ansermet, sino también en la epistemología general sobre la música y, singularmente, en la práctica interpretativa. Cómo se concreta en la interpretación la intuición de Ansermet del espacio sonoro (transformado en espacio-tiempo musical, como hemos ya comentado) es algo sobre lo que no podemos detenernos en estas páginas. Baste decir por ahora que el espacio en el que la música *se ve* es el mismo espacio a través del cual la música se hace; o mejor dicho, es el propio *hacer* la música el que determina las dimensiones de ese espacio. Las tensiones y distensiones que vivimos en la música a corto y largo plazo –y que experimentamos con mayor o menor profundidad– no están situadas en el espacio sonoro esperando a que la música las descubra. Son ellas mismas, vividas y “creadas” desde la consciencia, el propio espacio de la música. Si estas tensiones que la música posee –o más que poseer, *es*– no se cumplen o no encuentran su perfecta adecuación a este espacio (espacio-tiempo, diríamos), siendo ellas mismas la posibilidad del tal adecuación, la música desaparecería.

Parafraseando a Ansermet, todo aquello que convierte a la música en lo que ella es, viene de ahí, del espacio sonoro. Desde el momento que la consciencia auditiva como consciencia irrefleja de sí ocupa, para percibir los sonidos, su propio campo de existencia, el sonido-nota de que se trate –*Mi bemol*, en nuestro ejemplo– no aparece a la consciencia como el sonido de alguna cosa, ni siquiera como el sonido de la “cosa” *Mi bemol*, sino como un *Mi bemol* que no es otra cosa que él mismo –no nombrado ni adjudicado a ningún cuerpo sonoro– en su propia posición tonal como existencia de sí. A partir de aquí, la transfiguración del espacio sonoro en espacio musical se producirá en la experiencia de la música mediante la transformación simultánea de la consciencia auditiva en consciencia psíquica. El espacio musical será el espacio vital de la consciencia psíquica que no es otra cosa que el plano del horizonte del mundo hacia el cual nos llevan y hacia el cual nos abren nuestros sentidos.

La determinación para la consciencia auditiva de un punto en el espacio sonoro como centro de perspectiva tonal, supone la determinación, a su vez, de un sonido primero o, como hemos dicho, de un sonido que significa, en la actividad irrefleja como consciencia *Mi bemol*, su propio lugar en el espacio sonoro *subjetivo*. La determinación de este primer sonido es completamente musical y no está ceñida mecánicamente a los datos de la física acústica.

Sabemos que una vibración periódica determinada en un cuerpo que tradicionalmente se ha dado en llamar “sonoro”, está asociada a la audición de un determinado sonido, asociación en la que la física acústica ha hecho recaer la definición del sonido entendido como un resultado directo de la causa vibratoria. Una frecuencia de 440 vibraciones por segundo “comunicada” al oído por una onda atmosférica, sería la “causa” de un sonido que, en este caso, nosotros distinguiríamos como el *La* del diapasón. Pero lo que el oído oye –y desde ese momento el oído ya es consciencia– no son las vibraciones sino el sonido en cuanto que tal, en sus cualidades “corpóreas” y en su “espacialidad”, independientemente de la fuente vibratoria. Y si esto es así, es porque la percepción auditiva, que es un fenómeno de consciencia, se lo ha reflejado a la consciencia al pensarlo y lo ha sentido como no reflejado. El hecho vibratorio no es, como dice Ansermet, sino “le phénomène matériel qui en est la source et qui s’annonce à nous, à distance, par le son *en même temps que par une onde atmosphérique qui communique à notre oreille les caractéristique du phénomène matériel*”.<sup>137</sup>

Así pues, el oído, en condiciones normales, no percibe el sonido como una cualificación absoluta de la *altura*. La percepción no actúa como un canal aséptico, situado entre la consciencia y el objeto, que introdujera en el interior del sujeto cognoscente los datos aparecidos objetivamente en una exterioridad separada de modo radical del acto de la percepción. La consciencia no es una máquina registradora. Para la consciencia auditiva la altura del sonido no se cualifica sino de una manera relativa. Al percibir un sonido decimos que es más o menos agudo o más o menos grave que otro sonido, o bien que es, en cuanto a la altura, aproximada o justamente el “mismo sonido”. Pero lo que sí

---

137 Ansermet.FM, 297.

aparece claro para la consciencia es que este sonido –aunque hallamos podido errar en la apreciación relativa de su altura– es percibido con total seguridad como un sonido de *altura determinada*, siendo aquí la altura una significación sensible de la frecuencia. Esto quiere decir, según Ansermet, que la percepción de esta altura determinada reposa, a su vez, en la percepción de la frecuencia fundamental, o mejor dicho, en la imagen sonora de esa frecuencia, que ha debido ser, en el oído, objeto de algún tipo de medición.

En cualquier caso, en un sonido base coincide, al menos, la resonancia de la octava superior, que no es mínimamente captada más que en la apercepción, lo que la convierte en la posibilidad del reconocimiento del sonido fundamental, al ser él mismo quien motiva, en tal apercepción, la octava ascendente. Así, la “seguridad” del primer sonido en el espacio sonoro, estaría basada en la actuación pre-reflexiva de la consciencia auditiva que, convertida en consciencia de un determinado sonido, se determinaría a sí misma gracias a la frecuencia apercebida –pero no aparecida como tal sonido en el mundo– de su octava como parcial armónico, lo que la transformaría en un dato contingente del fenómeno.

La percepción del sonido primero es consciencia de ese sonido, y en su actividad de percepción no influyen los armónicos percibidos. Los armónicos de nuestro *Mi bemol* de antes, no entran en la categoría de lo percibido y toman la condición de datos puramente *noéticos* en función de su contingencia. En tanto mecanismo de referencialidad, la posibilidad de relación de la consciencia auditiva no se debe, en ningún caso, ni al armónico de octava ni a ninguno de los demás sonidos no emitidos en el mundo. Para ello es necesario que el nuevo sonido de una primera relación adquiera sentido en función de la posición tonal de la consciencia auditiva que ha permanecido, en la percepción, como consciencia-*Mi bemol*.

Los únicos aspectos que la consciencia auditiva significa paralelamente a la designación del sonido como posición tonal, y que en virtud de ese hecho pueden ser cualificados, son el *timbre* y la *intensidad*. Todos los demás aspectos que impidan, en la actividad musical, el acceso a la claridad de la idea, resultado de la significación precisa que la consciencia da al fenómeno sonoro, no pueden ni deben ser tenidos en cuenta.

## V. DE LA DETERMINACION DEL *TEMPO* A LA TRASCENDENCIA DE LA FORMA

Las explicaciones y justificaciones de los procesos musicales a partir de los hechos objetivos de la naturaleza conducen a planteamientos estériles para la experiencia de la música entendida en su más amplio y genuino sentido, ya que hacen recaer en los sonidos resultantes, por ejemplo, la razón científica del origen de las formaciones armónicas. (Esos sonidos son los investigados por medios empíricos y mecánicos en los laboratorios o aquellos que, en determinados casos, se tornan parcialmente audibles en una escucha atenta pero inconexa y analítica, y por tanto impropia de la vivencia puramente musical). Está claro, de todas formas, que los sonidos vienen de la mano de diversos fenómenos físicos, como las vibraciones, las respuestas del oído ante las ondas atmosféricas o la configuración mecánica de estas mismas ondas, sin los cuales el fenómeno no existiría ni podría, por tanto, ser definido.

Pero desde el punto de vista de la consciencia musical, los parciales de un armónico fundamental no tienen sentido más que “dentro” del fenómeno perceptivo total. Si en algunas circunstancias, estos armónicos se aíslan y se tocan, como ocurre con las melodías de armónicos que adornan algunos pasajes de determinadas obras, estarán referidos, en el caso de la música tonal, al centro fundamental de la tonalidad a la que en cada circunstancia se deban, y en el caso de las composiciones atonales, aleatorias o experimentales, lo estarán a sí mismos como una perspectiva en negativo de una consciencia negada ante la tonalidad. En los dos casos no pueden ser ya considerados como “dependientes de” o “conformadores de”, sino como sonidos característicos con color y perfil propios, sólo que en el caso de las obras voluntariamente atonales, lo que para la consciencia musical, tal como la entiende Ansermet, es decir para la consciencia tonal, es simple contingencia, es allí necesaria “virtud”. Como parciales armónicos que acompañan al sonido fundamental, estos sonidos no tienen nada que ver en la fundamentación de las relaciones tonales. Un único sonido (con sus armónicos incluidos) no puede establecer, encerrado en sí mismo, relaciones musicales. Si un sonido es una modalidad de energía<sup>138</sup>, los armónicos

---

<sup>138</sup> Ansermet se sintió verdaderamente atraído por la teoría de Einstein y su famosa ecuación  $e = mc^2$ . Extrayéndola de su marco científico, Ansermet la entendió como generadora de todos los fenómenos del cosmos, incluyendo aquí, lógicamente, la música. Todos los fe-

vendrán a ser algo así como metamorfosis o transmutaciones de la energía producida por el sonido fundamental; turbaciones sonoras de menor alcance que la engendrada por la vibración total de la estructura encaramada sobre el sonido base.

Por tanto, la consciencia auditiva no podrá relacionar un sonido –el primer sonido percibido– más que a partir de otro sonido; no podrá determinar una frecuencia sino a partir de otra frecuencia. Pero puesto que la determinación del primer sonido significa una posición de existencia de la consciencia, como consciencia que necesariamente relaciona, no podrá hacerse a ella misma consciencia posicional como sonido, a no ser que se haga al mismo tiempo a sí misma como *consciencia de espacio*.

Ante dos sonidos que la consciencia musical ha relacionado, percibimos, o habría que decir mejor, sentimos –acostumbrados como estamos a pensar la música como un fenómeno temporal externo que está en relación posible o analógica con el tiempo objetivo– una distancia que no es representación del espacio exterior supuestamente predeterminado, ni siquiera representación del espacio acústico material en el que se sitúan la fuentes sonoras, sino espacio en sí misma. La distancia de las relaciones musicales “se mide” desde nuestra misma corporeidad que es donde nuestra percepción, haciéndose espacio, toma consciencia de “espacialidad”, y configura, al tiempo, nuestra consciencia propiamente espacial. Porque “si notre oreille interne n’était pas un champ d’aperception à trois dimensions où les événements prennent forme *spatiale*, nous ne connaîtrions pas ce que nous avons appelé *l’espace sonore*”.<sup>139</sup>

Es este el espacio sonoro en el que la altura relativa de un sonido –relativa pero claramente definida para la percepción–, como expresión sensible de la frecuencia que establece la posición de ese mismo sonido, se convierte en la

---

nómenos de la música serían, pues, manifestaciones de una energía de la que no percibimos sino sus apariciones, quedando por tanto desconocida como tal energía. Un sonido, una cadencia, un motivo, son fenómenos musicales que significan algo para la consciencia y que existen, como tales fenómenos, gracias a la energía que acumulan y pueden comunicar. Hay por tanto algo así como una significación de esencia que reviste particularmente dos aspectos de la música: la altura, como producto constante de la frecuencia, y la relación de frecuencia como única medida de las relaciones de energía.

139 Ansermet.FM, 324.



muestra evidente de una determinación subjetiva. La altura, que fenomenológicamente no es reducible a la frecuencia, pero que, al mismo tiempo, no deja de tener un cierto rango de validez “objetiva”, es un dato “intersubjetivo” ya que comparte con el común de la consciencia humana una misma forma de percibirse como sonido de frecuencia determinada.

Si existe relación entre al menos dos sonidos, la estructura que aparece a la consciencia auditiva será la que refleja las distintas posiciones que aquellos ocupan en el espacio sonoro. Un intervalo, que en la teoría académica de la música se define como la distancia que hay entre dos sonidos, sería por tanto una correspondencia establecida entre dos posiciones de consciencia, significada por la relación posicional en sí misma y por una determinada dirección espacial.

Las relaciones de posición están fundadas, por su parte, sobre una reciprocidad intrínseca entre los dos sonidos o posiciones de consciencia. Si el segundo sonido únicamente puede significarse a partir del primero, éste, para determinarse como punto de partida, “necesitará” la corroboración del segundo del cual ha sido origen.

Esta reciprocidad de sentido entre los dos sonidos de un intervalo, supone una direccionalidad. Que un intervalo sea direccional significa el encaminarse de ese intervalo de un punto al otro del espacio-tiempo en un desplazamiento de sí misma de la consciencia posicional. Por lo tanto, al mismo tiempo que un intervalo necesita caracterizarse como una medida espacial, deberá también sentirse como encarnado en una medida temporal. Hablamos de una relación de duración que, como ya vimos, sólo podrá representarse por la cadencia como estructura autónoma. A través de esta estructura, la estructura de duración dotará a su vez a la melodía de una determinada cualidad cinética, que es lo que conocemos como *tempo*. En la experiencia musical, el intervalo se mueve, así, en una *tensión de temporalidad* al recorrer desde su posición primera el camino melódico. Se trata de una tensión existencial de la consciencia musical. Como consciencia de sí, la consciencia musical, al proyectar su intención en el trazado melódico, crea una tensión entre dos posiciones de cons-

ciencia: de un presente que se hace pasado (el sonido primero) a un futuro (el siguiente sonido y los demás que se suceden en el tiempo) que se renueva una y otra vez.

Estrictamente hablando, es el intervalo, reflejado por la conciencia como fenómeno aparecido en el espacio sonoro imaginario, quien crea la melodía, constituyéndose, como determinación de las posiciones tonales, en un dato de conciencia abstraído y, en cierto modo desgajado, del puro dato fenoménico sonoro. El intervalo es una noción de mayor espectro y contenido para la conciencia musical que el *sonido*, como posición en el espacio, y que las *notas*, que es como denominamos estas posiciones espaciales. El intervalo es el primer elemento propiamente musical del que podemos decir, desde la vivencia misma de la música, que encarna una significación cadencial que, como tal, incorpora un sentido de la duración y una imagen espacial, y en la que, a su vez, se engloba –como ya hemos visto– una doble perspectiva como relación posicional puramente sentida en la “anterioridad” (dato *noético*) o como *nóema* de la “realidad” de la actividad auditiva, de su representación visible o de su cualidad tangible; de aquí la importancia que Ansermet le concede.

Por tanto, con la noción de intervalo pasamos de las posiciones tonales, determinadas por los sonidos posicionales para la conciencia, a las *tensiones posicionales* o *tensiones de posición*; de lo *percibido* a lo *sentido* interiormente. Pero antes hemos de intentar resumir brevemente una de las descripciones fenomenológicas de mayor resonancia en las aproximaciones teóricas contenidas en *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, de la que hemos venido hablando a lo largo de este trabajo. Se trata del intervalo de *octava* que viene a ser algo así como el eje sobre el que se sostienen muchas de las afirmaciones y gran parte de las más fecundas intuiciones de Ansermet, aunque estas últimas no hayan sido, como sabemos, producto directo de su teoría sobre los logaritmos.

La *octava* es el primer fenómeno que debe reclamar nuestra atención. Ya en las primeras palabras de la Introducción a *Les fondements de la musique*, Ansermet nos dice: “Voici, le phénomène perceptif, resté obscur [...] et qui

sera le premier objet de notre étude: on admet que percevoir une quinte c'est percevoir le rapport de fréquence  $3/2$ , une quarte,  $4/3$ , et l'on constate que si l'on entend sucesivamente une quinte et une quarte, on a perçu l'octave  $2/1$ , à savoir le produit des deux premiers rapports:  $3/2 \times 4/3 = 2/1$ . Mais l'impression auditive est que quinte et quarte se sont *ajoutées* l'une à l'autre et que l'octave en est la *somme*".<sup>140</sup>

Pero Ansermet, que quiere dar un sentido a los términos de este desacuerdo entre dato objetivo y sensación, cree que el fenómeno no es explicable mas que si "l'on admet que l'on perçoit, non les rapports de fréquence, mais leurs *logarithmes*, le produit de deux nombres se signifiant en effet par la somme de leurs logarithmes. Le phénomène de la somme semble ne pas faire de doute, mais comment s'expliquer que le rapport de fréquence...se transforme, dans l'oreille, en un logarithme!"<sup>141</sup>

Lo decisivo aquí es comprobar que Ansermet, por encima de las explicaciones matemáticas con las que pretende afrontar este fenómeno –y más allá de los resultados obtenidos con estas explicaciones– concede un papel crucial al estudio de la octava como elemento constructor, en sí mismo, de una primera actividad de relación (aunque sea una relación de significado *cero*) basada en la identidad de significación y de denominación compartida por los dos sonidos que la componen y que se conciben cada uno como percibido en la perspectiva del otro. Pero además, la octava tiene el privilegio de comportarse como el generador de los fundamentos de todas las relaciones tonales y de conferir al intervalo de quinta y al de cuarta un carácter de complemento –que Ansermet denomina complementariedad (*complémentarité*)– del uno para con el otro dentro de la octava. La octava forma, junto con la quinta y la cuarta, el grupo de los intervalos fundamentales, y se sitúa, junto a estos mismos intervalos (estando el uno en relación de complementariedad con el otro) en la base de la perspectiva musical de la tonalidad. Así, dice Ansermet: "Les seuls intervalles «musicables» sont ceux qui sont *immédiatement qualifiables par l'oreille*, l'oreille seule étant en jeu dans l'expérience musicale, non le calcul. C'est

---

140 Ansermet.FM, 295.

141 *Ibidem*, 295.

pourquoi le musicien les trouve tout seul; c'est pourquoi encore une structure d'intervalles pareils aura même qualification pour l'auditeur que pour celui qui l'a imaginée. Sur ce point les seuls intervalles remplissant à coup sûr cette condition sont l'octave, la quinte, la quarte et peut-être la tierce naturelle  $5/4$ ".<sup>142</sup>

El intervalo de octava está, por tanto, detrás del sentido del fundamento tonal de la forma para la consciencia psíquica de sí. Dicho de otra manera, el sentido del fundamento tonal sería algo así como el prisma en el que la consciencia psíquica de sí remite, en el acto "imaginante" musical, a ella misma. Pero puesto que la música es en su aspecto dinámico, como estructura de la temporalidad existencial –derivada del acto musical "imaginante"– un *proyecto de ser*,<sup>143</sup> alguna significación extra-musical habrá en la experiencia de la música si consideramos, como Ansermet, que la música es la manifestación de una ética del hombre. Para explicar la proyección de este sentido final de la música o, mejor aún, para darnos a nosotros mismos la comprensión de la finalidad del acto "imaginante", Ansermet recurre a la octava con el fin de descubrir el sentido en ella escondido de su propio proyecto como tal octava, que no vendría a ser otra cosa que la representación esquemática del *proyecto de ser fundamental* de la expresión musical.

Con este propósito, Ansermet fija su mirada en Sartre de quien "une idée géniale [...] vient à notre aide".<sup>144</sup> La idea en cuestión, ampliamente comentada en el apartado 4.2.1. de nuestro trabajo, procede de las descripciones fenomenológicas realizadas por Sartre y explicitadas fundamentalmente en *Phénoménologie de trois dimensions temporelles*, dentro del capítulo dedicado a *La tem-*

---

142 Ibidem, 343.

143 Recordemos que, para Ansermet, tal como anticipamos en capítulos anteriores, la consciencia musical no tiene sentido como tal consciencia si no comporta, desde su inicio, algún *proyecto de ser* que cumplir. Este *proyecto* ha de estar comprendido en una de las dos modalidades de la *finalidad* del acto "imaginante" que es, de hecho, un acto de expresión. Así, la finalidad del acto "imaginante" tomará la forma de un acto de expresión de sí por sí, o será expresión de "alguna cosa" por sí y para sí." Ser" y "existir" como claras delimitaciones del sentido final de la *forma* y posibilidad de su comprensión. Véase al respecto el próximo apartado.

144 Ansermet.FM, 427.

*poralité* en *L'être et le néant*, como paso previo al estudio de las estructuras ontológicas del tiempo. A medida que se avanza en la lectura de *Les fondements de la musique*, no solo es manifiesto que las categorías sartreanas del *era*, en el *en-sí* del pasado, y del *tener-que-ser* del futuro, en presencia del *para-sí* del presente, encontraron amplio eco en las necesidades teóricas de Ansermet, sino que fue precisamente a partir de estas necesidades –ancladas en requerimientos musicales anteriores– como debe entenderse la apropiación y adaptación de estas categorías a las preocupaciones de nuestro autor en todo lo concerniente a la estructura de la temporalidad musical y, en concreto, a la idea ciertamente fecunda de las tensiones posicionales.

Ansermet se apoya en la afirmación sartreana de que la consciencia no es instantánea. En el presente, es a la vez pasado y futuro, es decir, es una consciencia, por decirlo de alguna manera, bidimensional; consciencia del pasado en el *modo del era* y del futuro en el del *tener que ser*. En el presente ella se significa por medio de un *acontecimiento en el mundo* en el que *es* como estando *presente a*. De aquí que los presentes significados de la consciencia deban ser entendidos como siendo un cierto *ek-stasis de duración*, entre los que se instala, en tanto que momentos que se significan como estructuras sintéticas organizadas, un intervalo de tiempo, un momento de detención.

Se manifiesta, así, la *continuidad* de la duración que es, en tanto que consciencia, consciencia psíquica del acto “imaginante”. Es entonces que puede recorrer con la mirada su estructura de temporalidad, y lo hace en dos sentidos. Si es en el sentido activo de la existencia, su dirección es hacia el porvenir; si por el contrario lo hace en el sentido retrógrado, es porque se ha convertido en reflexión de sí misma hacia su pasado.

La octava, de la que ya hablamos en su calidad de centro de referencia de la quinta y la cuarta, encuentra aquí una perfecta adecuación. Siendo un proyecto direccional, la octava ascendente, establecidos sus parámetros por la consciencia auditiva, prosigue rápidamente su camino en el sentido de la octava descendente; esta última podría a su vez recorrer su camino en el sentido inverso. De esta forma, la doble direccionalidad de la octava constituiría un cir-

cuito cuyo recorrido establecería nuestro horizonte auditivo. Así, la octava adquiriría para la consciencia musical un significado inmanente entendiéndola en la duración como una región existencial inmediata. Pero puesto que las posiciones tonales que han sido determinadas por la primera octava aparecen “repetidas” más allá de sus márgenes, las melodías producidas en esas otras octavas tendrían también un significado inmanente para la consciencia musical como zonas consecuentes de existencia en el porvenir.

Por consiguiente, en su sentido ascendente la consciencia musical se identifica, en una relación de significación, con las posiciones tonales en el porvenir; es decir, es un reflejo exacto del sentido ascendente de la octava como *dirección existencial de la temporalidad perceptiva*. En el sentido descendente la consciencia musical se significa sus relaciones con el pasado, si bien lo hace avanzando en el tiempo hacia el porvenir.

Por este camino nos encontramos de nuevo con las cuatro modalidades de la consciencia de las que hablamos al comienzo de este capítulo. Sólo que ahora nos referimos a ellas claramente como formas existenciales de la expresión; como *tensiones posicionales* derivadas del proyecto de octava y, por tanto, unidas a su sentido direccional ascendente o descendente.

De esta manera, los movimientos en la dirección ascendente significarán movimientos en la *extraversión*, y en la dirección contraria, movimientos en la *introversión*. Cada uno de estos movimientos, a su vez, serán tensiones posicionales activas o tensiones posicionales pasivas, según hayan sido objeto de un descubrimiento en el mundo o confirmación de un reconocimiento de situaciones o relaciones ya adquiridas.

La consciencia musical, gracias a la estructura cadencial de nuestra temporalidad existencial, queda unida inmanentemente a cada una de sus posiciones temporales confiriéndoles como consciencia de sí una significación psíquica en su “encaminarse” melódico. De esta forma, ligada al futuro del *tener-que-ser* y al pasado que ella es en el mundo del *era*, la consciencia musical, en su relación interna con las posiciones de temporalidad, dará consistencia de *ser* a sus distintos ek-stasis de duración. Materializada, por decirlo así, en

las pequeñas dimensiones formales, es esta misma relación interna la que también proporcionará al camino de octava y a su existencia en las mayores dimensiones formales su específica consistencia de ser, si bien lo hará concediendo a la trayectoria de octava una significación trascendente.

De lo dicho se desprende que un intervalo no es una relación intemporal, carente de sentido y extraña a nuestro mundo psíquico afectivo. Su estructura es una relación de tensión que se resuelve entre dos puntos del espacio y supone una dialéctica entre la expectativa y la confirmación, y entre la acción y la reflexión. Es siempre un “ir hacia” autoafirmado directamente en lo positivo, o reconocido como *ser* actual en “lo que fue” encaminándose igualmente, si bien en la tensión negativa, hacia una existencia en el futuro.

Ontológicamente su relación estructural puede ser “estática” o “dinámica”. Como relación estática el intervalo adquiere la imagen de dos posiciones que se sitúan en un orden de sucesión que representan para nosotros una medida evidente del flujo temporal. En su sentido de relación dinámica, la posición de los puntos en los que se conforma el intervalo, atestiguan la “realidad” de aquella sucesión ordinal. No se trata sólo de que el intervalo sea, por ejemplo, *Mi bemol-La bemol*, sino también del hecho del cambio en sí mismo, de la constatación de que el *La bemol*, que es posterior en la estructura temporal, viene a constituirse –en la simultaneidad de la relación– en un “anterior a”.<sup>145</sup> Es sobre esta estructura ontológica de la temporalidad donde el intervalo, y por extensión la música, desarrolla su camino de existencia.

---

145 En el capítulo anterior vimos cómo refleja Ansermet la idea de lo “estático” y lo “dinámico” de la música. Tal como hicimos notar, la fuente directa es, de nuevo, el Sartre de *L'être et le néant* y, en concreto, el que investiga sobre la estructura ontológica de la temporalidad. He aquí las propias palabras de Sartre: “Une multiplicité ordonnée selon l'avant-après, telle est la multiplicité temporelle. Il convient donc, pour commencer, d'envisager la constitution et les exigences des termes «avant» et «après». C'est ce que nous appellerons la *statique* temporelle, puisque ces notions d'avant et d'après peuvent être envisagées sous leur aspect strictement ordinal et indépendamment du changement proprement dit. Mais le temps n'est pas seulement un ordre fixe pour une multiplicité déterminée: en observant mieux la temporalité nous constatons le *fait* de la succession, c'est-à-dire le fait que tel après *devient* un avant, que le Présent *devient* passé et le futur futur-antérieur. C'est ce qu'il conviendra d'examiner en second lieu sous le nom de *Dynamique* temporelle. Sans aucun doute c'est dans la dynamique temporelle qu'il faudra chercher le secret de la constitution statique du temps”. Sartre.EN, 169.

## V. DE LA DETERMINACION DEL *TEMPO* A LA TRASCENDENCIA DE LA FORMA

Así pues, la estructura de octava, entendida como fenómeno de duración, es el fundamento del significado de las tensiones de posición. Y lo es porque en su determinación de la quinta y la cuarta –distancias complementarias dentro de la octava– les confiere la capacidad de ser las tensiones interválicas generadoras del resto de las tensiones posicionales. La quinta y la cuarta son, por tanto, los primeros términos de estas tensiones.

Supongamos –tomando el ejemplo del propio Ansermet– un sonido-nota, un *Re* como punto de partida, es decir, como posición tonal habitada por la consciencia. Su quinta superior, *La*, es el futuro que la consciencia, como primera posición tonal, se da a sí misma, es decir, el futuro que ella *es* en el modo del *tener que ser*, y que la define como una posición por descubrir en el mundo, posición que ella también se da a sí misma en función de su relación interna con la posición temporal *La*. Por su situación, resultado de su direccionalidad ascendente, *La* es con respecto a *Re*, una tensión *en la extraversión*, siendo además *activa* por ser algo por descubrir en el mundo. La nota *La* que ocupa el lugar de la “dominante” de la “tónica” *Re*, es un movimiento *activo en la extraversión*. *La* sería entonces el “futuro” de *Re*.

La cuarta inferior de *Re* es, también, *La*, si bien aparece, esta vez, en una dimensión que se significaría como resultado de su repliegue sobre sí misma, al desandar, por su dirección descendente, el camino recorrido. La consciencia musical adoptaría, entonces, el modo de una existencia *pasiva en la introversión*. Por su parte, si el *La* alcanzado en la extraversión desde *Re* sigue su camino ascendente remontando una cuarta hasta llegar a un nuevo *Re*, octava del primero, nos encontramos ante una tensión también *extravertida* –porque supone la conquista de nuevos horizontes– pero connotada al mismo tiempo en la *pasividad*, ya que el camino nos ha conducido al punto de partida pero establecido ahora en otro plano.

Si la consciencia que habita el *Re* inicial desciende una quinta y se sitúa en la posición *Sol*, alcanzando de este modo una posición de la cual ella (la consciencia *Re*) es la dominante, habrá realizado un movimiento de cierto regreso hacia su pasado. Por la dirección descendente, nos encontraremos, entonces,



dentro de una relación de *introversión* que se significa, sin embargo, como consciencia *activa* dado que aparece como una nueva posición en el mundo.

De esta forma, las tensiones posicionales de la quinta y la cuarta en sus respectivas distintas direcciones, nos ofrecen en la abstracción, y tomando como punto de partida los intervalos fundamentales, las siguientes significaciones:

Quinta ascendente	→	activa en la extraversión
Quinta descendente	→	pasiva en la introversión
Cuarta descendente	→	activa en la introversión
Cuarta ascendente	→	pasiva en la extraversión

El resto de los intervalos se obtendría a través del exponente que, en cada caso, sería necesario añadir a la quinta y a la cuarta. Cada uno de los intervalos así obtenidos participará de los contenidos de tensión que hemos visto en aquellos dos intervalos principales. Pongamos un par de ejemplos.

La segunda mayor ascendente (*Do ↗ Re*), sería una tensión *activa en la extraversión*, y la séptima menor descendente (*Do ↘ Re*), una tensión *activa en la introversión*. La primera es resultado de la “suma” de dos quintas ascendentes menos una octava descendente, y la segunda, resultado de cinco quintas descendentes más el añadido de dos octavas ascendentes.

Esta significación a pequeña escala, que atañe a cada uno de estos intervalos por separado, afecta también a su encadenamiento y a la construcción de motivos y frases musicales. La tensión de significación de una frase o de un motivo sería resultado de la sustracción entre las tensiones de especie diferente –activas y pasivas– y de la suma en el caso de las tensiones de la misma especie. El famoso motivo inicial de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven –que el mismo Ansermet pone como ejemplo– significaría, en su primera aparición, una tensión *pasiva en la introversión*, en la segunda, una tensión *activa en la introversión*, y en el total de la primera frase de cinco compases con que comienza la sinfonía, una tensión *activa en la introversión*.

Ansermet, guiado por su experiencia como músico y por su intuición como pensador, construye de esta manera un entramado de significaciones por el que, más allá de la formula científica, parece que se devuelva a la música

aquello que le pertenece como reflejo de nuestra percepción y actividad musicales. Pues no olvidemos que lo que en Ansermet parece cálculo matemático y distancia aritmética respecto de la expresión musical –todo un edificio teórico erigido sobre su visión logarítmica–, no es en realidad sino una forma de modelar lo que en él, como músico y director de orquesta, surgía como una reflexión ante los problemas que la música le suscitaba.

Desbrozar el camino por el que estas significaciones surgen de y se “aplican a” la música, puede ser objeto no sólo de una reflexión que permanezca en el terreno de la especulación, sino también de una práctica interpretativa de la música que incidiendo en la reflexión filosófica sea, a su vez, estimulada por ella. Un estudio en profundidad sobre este aspecto desde el punto de vista fenomenológico, podría ser abordado en un trabajo específico.

#### 5.4. LA FORMA COMO PROYECTO

##### 5.4.1. La tonalidad como principio universal de la forma

La perfecta adecuación<sup>146</sup> entre lo ontológico y lo existencial nos ha de mostrar, tal como antes habíamos advertido al tratar el motivo o al hablar de la constitución de la melodía como frase melódica, la consecución de una forma musical cerrada y acabada sobre sí misma.

Unido al acto imaginante como acto de expresión, la consciencia auditiva como consciencia afectiva *de sí*, había transformado la sucesión de sonidos

---

146 Con el término “adecuación” define Ansermet el establecimiento, en nuestra experiencia cotidiana, de una correspondencia, sentida en el modo irreflejo, mediante la cual la consciencia se da la imagen de un objeto, ya sea como recepción de lo externo, o bien en tanto que “visualización” de su misma acción como consciencia. A pesar de la discutida noción ansermetiana de logaritmo, en cuanto correspondencia específica de los elementos de dos conjuntos –de la que deriva– y más allá de su real eficacia práctica y veracidad teórica, el concepto de adecuación abarca distintas regiones en el texto de Ansermet. Desde la relación entre el motivo y la cadencia tonal, hasta el correlato entre la consciencia psíquica de sí y el mundo; desde la adaptación del organismo al medio, hasta la incardinación del movimiento armónico-tonal en el juego dialéctico de los motivos. Este concepto es en el fondo un eco de la relacionalidad fenomenológica en el terreno de las intuiciones esenciales; una traslación, matizada por la experiencia matemática de Ansermet, del criterio fenomenológico de adecuación referido al darse originario de una evidencia.

percibidos en el tiempo del mundo, en un camino de existencia sentido en nuestra temporalidad interior. Al reflejarse la consciencia psíquica de sí como reflexión pura de la percepción auditiva –en cuanto constructora de una de las perspectivas del desdoblamiento de la consciencia auditiva– el fenómeno perceptivo cobró un nuevo sentido al interiorizarse e hizo posible, de este modo, la aparición de la consciencia estrictamente musical.

Como acto de expresión, la finalidad del acto imaginante está así cumplida. No obstante, hasta ahora (salvo por lo que respecta a la cadencia, al motivo y a los esbozos de una frase musical), no hemos hablado de ningún elemento “total” que otorgue sentido de acabamiento a un acto musical concreto y que, al mismo tiempo, dé también por finalizado, en justa correspondencia, el encaminarse musical y su propio camino “externamente” trazado, condiciones, a su vez, del iniciarse del fenómeno musical en sí mismo considerado. Así, en consecuencia, dice Ansermet: “Il n’y a pas de raison que ce cheminement s’arrête et mette un terme à son chemin si la conscience musicale, au départ, ne porte pas en elle un certain *projet* à accomplir”.<sup>147</sup> Este proyecto –idea que Ansermet toma prestado, como ya vimos, de la noción original sartreana– ha de contener de por sí una *intencionalidad* añadida que convierta en algo acabado y cerrado sobre sí mismo el camino de existencia iniciado por el acto imaginante. Como fundamento ontológico, el *proyecto de ser* infunde en la estructura de temporalidad del acto existencial (el paso de un *presente* que se convierte en pasado en su acceso a un *futuro*, por medio de toda una serie de *presentes* significados, es decir, la explicación de la ontología de la temporalidad de Sartre recogida por Ansermet) una superestructura en base binaria o ternaria según se concrete en duraciones estáticas la energía cinética, extremo al que ya nos referimos en el capítulo 5.1.

Sin la intencionalidad del proyecto, el acto o actitud imaginante –entendido aquí como expresión de alguna cosa por sí y para sí– no sería capaz de limitar la duración del camino de existencia ni de cumplimentarse y determinarse como acto de expresión. Se trata de un proyecto de obra de arte musical, es decir, de una composición musical acabada, que trasciende el simple existir

---

147 Ansermet.FM, 425.

de la música como belleza –su más inmediata cualidad aprehensible–, para alcanzar el estadio de *proyecto de ser*. Dicho de otro modo, insertos en el paisaje “reconocido” (por la consciencia irrefleja) de la música tonal de estructura armónica –entendida, insistimos, en el sentido amplio del concepto de tonalidad–, una forma de sonata, por ejemplo, se articula en los límites de una duración preestablecida para la consciencia en las relaciones internas trascendidas de los centros tonales que se resumen y sintetizan, en última instancia, en los dos polos representados por la Tónica y la Dominante. Se sintetizan y se derivan, ya que para Ansermet el primer grado de articulación viene dado implícitamente en la tensión de la Tónica a la Dominante y en el reposo significado del regreso a la Tónica. Una forma musical se sostendría, de este modo, como un *a priori* en virtud de la relación establecida entre una primera posición tonal (la Tónica) y la vuelta a esta misma primera posición, a través de un recorrido por otras distintas posiciones tonales, de las cuales la Dominante (quinto grado de la estructura tonal) determina la conclusión inexorable sobre la Tónica, gracias, todo ello, a la relación funcional de la quinta y la cuarta en la octava<sup>148</sup>.

Esta superestructura lo es, así, de la estructura tonal T-D-T, estructura que se constituye como “fundamento primero” de la *forma* musical. Surgida del *Segundo grado de trascendencia en la duración* (la vivencia noética que hace posible la captación del espesor de la duración a través del horizonte de las estructuras armónicas y del movimiento armónico), la *superestructura formal* explica el que la consciencia musical no haya podido significarse la autonomía de la forma (es decir, la independencia de las estructuras musicales respecto de cualquier otro resorte significativo o referencial que no sea el basado exclusivamente en determinaciones de la propia consciencia musical) más que en la “era armónica de la música” o, lo que es lo mismo, en el período histórico que

---

148 De la que ya hablamos en el capítulo anterior. Añadamos que, desde el punto de vista fenomenológico, la octava supone, en Ansermet, la determinación de una energía en la que dos sonidos en relación de identidad y, sin embargo, diferentes, son captados en la perspectiva de uno con respecto al otro como una unidad dada a la consciencia musical. Como principio de relación entre la quinta y la cuarta (no olvidemos que Ansermet habla de la relación de complementariedad de la quinta y la cuarta en la octava como origen del desplegarse melódico-armónico), la octava aparece en su función de elemento previo, de fenómeno anterior, a todas las relaciones tonales.

Ansermet califica como *La deuxième étape du troisième âge: l'ère harmonique* de la historia de la música,<sup>149</sup> ya que es “dans les structures harmoniques que la conscience de soi, qui épouse le mouvement des «fondamentales», se distingue de la conscience mélodique”.<sup>150</sup> La superestructura formal, al basarse internamente en la consciencia musical como consciencia psíquica de sí misma, ha de tener, entonces, su razón de ser en la exteriorización de la imagen de lo melódico trascendiéndose como forma *estática* de la obra; una obra que ha sido creada “desde dentro” por el movimiento de la estructura tonal T-D-T, y por su relación dinámica con la estructura de temporalidad. La reciprocidad constante de lo “interno” y lo “externo”, de lo percibido desde quien lo percibe y del cómo es percibido, en definitiva, del dato noemático transformado y reubicado “simultáneamente” desde el dato noético es, en Ansermet, la garantía que impide la visión esquemática y vacía de la forma, visión de cuya limitada perspectiva advierte en varios puntos de su libro.

La originalidad de Ansermet –que esconde la razón de aquella advertencia– descansa en el descubrimiento del papel que la consciencia de tiempo tiene, desde el punto de vista fenomenológico, en la constitución de la forma musical como estructura trascendente. A través del sentido de la armonía en tanto que vivencia, la consciencia musical ha podido reflejarse el fundamento binario o ternario de la estructura de temporalidad. Temporalidad y proyecto de octava, nociones ya comentadas en capítulos anteriores, están en el trasfondo de la captación de la superestructura formal y son, de hecho, la posibilidad de su existencia. Lo que está en juego, por decirlo así, es la autonomía de la forma que sólo aparece como evidencia plena de sentido y como proyecto de ser completado en sí mismo, en la era de la armonía. La dimensión absoluta de la noción y sentido de la superestructura formal se cumple plenamente en el horizonte armónico que caracteriza lo durado, horizonte que, sin el opuesto de lo melódico, se subtiende como elemento fundamental de direccionalidad

---

149 A partir aproximadamente de 1600, cuando la música del barroco italiano crea la perspectiva del bajo continuo y de la música exclusivamente instrumental que será tomada –esta última– y ampliada por la música alemana y, en general, centroeuropea. Véase a este respecto a partir de la pág. 676 de *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*.

150 Ansermet.FM, 427.

otorgando un nuevo sentido al primer plano de la naturaleza imaginariamente unidimensional de la melodía. Al respecto, dice Ansermet: “Cela ne veut pas dire que, dans la mélodie pure et dans la polyphonie vocale antérieure à l'ère harmonique, la forme tonale n'ait pas été régie par la même loi, mais dans la mélodie pure le chemin mélodique est directement engendré par le projet formel –conscience mélodique et conscience de soi se confondant ou plutôt coïncidant; et dans la polyphonie vocale, l'extension de la forme est due au texte et aux nécessités de la dialectique des voix, en sorte que la conscience musicale prend appui sur le texte pour engendrer la forme sur le fondement *non spécifié* de la structure *T-D-T*”.<sup>151</sup>

Tomamos consciencia de la temporalidad propia de la escucha –temporalidad continua– sobre el trasfondo de la cadencia que aprehendemos cíclicamente en la duración; una duración, materializada en el fenómeno cadencial, y que sólo se hace evidencia absoluta en virtud del movimiento armónico. Es el paso de la línea al volumen, al espacio-duración en el que la consciencia abandona o, mejor dicho, relativiza el perfil de la línea para adentrarse en el mundo no ya sólo bidimensional de lo armónico, sino modulante armónicamente, es decir, tridimensional, en el que se conforma el *Tercer grado de trascendencia* por el que la dominante (D) de la estructura T-D-T puede ser alcanzada y presentida como nueva tónica (T) –según la estructura representada por el esquema T-Td-T-<sup>152</sup> en tanto que trascendencia de la sucesión y encañamiento motivico-melódico.

---

151 *Ibidem*, 427.

152 En una estructura musical de relativa dimensión, la dominante (D) de la tonalidad original (T) se convierte, mediante un proceso modulante, en la tónica de una nueva región (región de la dominante) considerada como tal. Sobre esa nueva tónica (la dominante del tono original convertida en primer grado de una nueva tonalidad) orbitan, momentáneamente, todas las relaciones de las posiciones tonales transferidas una quinta superior a partir de la primera tónica. De aquí la indicación Td, es decir, la dominante (*d* minúscula) de la tonalidad original al lado de su nueva función como tónica (T). Para una primera sección en *do mayor* de una sonata, la dominante, el V grado, será *sol*. Por y en el proceso modulante, ese *sol* se transformará en la tónica –I grado– de la nueva región *sol mayor*. De la región de la tónica habremos pasado, así, a la región de la dominante que, en el proceso del arco cumplimentado de la forma, tenderá a resolver finalmente en la tónica original.

## V. DE LA DETERMINACION DEL *TEMPO* A LA TRASCENDENCIA DE LA FORMA

En todo este proceso, no debemos perder de vista que lo que nos da a conocer la articulación de la octava, y con ella la estructura de las relaciones tonales y el principio formal sustentando en el esquema *T-D-T*, no es otra cosa que la determinación de la forma –con mayúsculas, por decirlo así– contemplada desde la perspectiva de la dinámica interior como su fundamento oculto, inherente a todo proceso formal en la música. Es la consciencia imaginante la que diseña internamente, como consciencia irrefleja de sí, el camino tonal. Pero, por lo que respecta a la imagen de la melodía, que cursa en exterioridad, es esta misma consciencia la que posibilita la percepción del “objeto” melódico, fraguado en el encadenamiento y enfrentamiento de los motivos.

En efecto, si el motivo, basado en una determinada estructura tonal (melódico-armónica) significa, tal como vimos en el apartado dedicado a la cadencia y el motivo la primera imagen generadora de toda música en su “exterioridad” –mientras que como consciencia imaginante, en tanto que consciencia irrefleja de sí, constituye desde la interiorización el camino tonal– su contraposición con otro u otros motivos producirá la forma externa de la obra, o fragmento de obra, a partir de la creación de la propia melodía. Esto es lo que Ansermet llama “la dialéctica de los motivos” fundamentada, principalmente, en el “principio de identidad” que se relaciona, a su vez, con la estructura cadencial del motivo.

Como enunciativo de esta idea digamos que el principio de identidad establece, en primera instancia, cómo una estructura motívica –y por lo tanto cadencial– sucede a una anterior según criterios de identificación o diferenciación. En los dos casos, bien como relación de identidad o bien como relación de diferencia un segundo motivo, o una segunda estructura de motivos, actuará en el sentido de una respuesta o en el de una antítesis, conformando, así, un todo que puede ser entendido bien como cerrado en sí mismo –es decir, acabado en su contorno melódico– o bien como un elemento suspendido que reclamará una continuidad a través de un tercer motivo o estructura motívica. Aclaremos que la relación de identidad entre estructuras motívico-cadenciales incluye tanto la semejanza como la posible diferencia (por ejemplo, el “perfil” melódico puede ser el mismo y variar su contextualización armónica), mientras que en la relación de diferencia la estructura de los motivos no podrá ser sino

irremediamente diferente. De este modo, al menos en un primer momento, este tercer motivo ceñirá el movimiento dialéctico a no ser que éste “s’effectue de nouveau par un enchaînement de deux ou trois motifs [...] auquel cas l’acte dialectique global fait apparaître une superstructure formelle *ternaire* ayant pour substructure une structure ternaire, quaternaire ou encore plus divisée”.<sup>153</sup>

Es en la “era de la armonía” donde el juego dialéctico de los motivos, que no es otra cosa que el motor del dinamismo melódico, se manifiesta como el elemento constitutivo de la autonomía de las formas. Y cumple su función gracias, por un lado, a la inmanencia de la dimensión armónica y, por otro, al papel que dicha inmanencia representa en y por la estructura tonal. Para la consciencia musical, la armonía, al contrario que el desarrollo de la melodía, pertenece a la dimensión profunda de los estados afectivos y, por tanto, no se convierte jamás en un dato noemático; no puede ser entendida como imagen. Su determinación es noética y es por ello por lo que, bajo su influencia –bajo la influencia de las resonancias armónicas–, la forma, que se significa como vivencia, da lugar a una forma *intencionada* poseedora de una significación propia. Con las estructuras melódicas la forma era, como dice Ansermet, condición “sine qua non” de la unidad y del sentido del todo. Con las estructuras armónicas la forma no depende sino de la consciencia musical dando así lugar a una forma concebida y entendida sólo desde una perspectiva exclusivamente musical.

En la línea de las propias argumentaciones de Ansermet, concluyamos a modo de resumen este apartado, exponiendo sintéticamente el significado nuclear de todo cuanto hemos venimos diciendo y, en particular, del trayecto escalonado de la estructura fundamental del *proyecto de ser* de la consciencia musical, como asunto trascendental en el pensamiento de nuestro autor.

El proyecto de ser de la consciencia musical se fundamenta sobre el camino de octava tal como aparece en el mundo (*Re-La-Re*). Esto quiere decir que la consciencia musical, para poder ser presente a sí misma, tiene que reconocerse como proyecto de tensión entre el pasado y el futuro al reflejarse en y por la

---

153 Ansermet.FM, 572.



octava, ya que es en este intervalo donde la consciencia reconoce una cierta cualidad de direccionalidad hacia el futuro que hay que alcanzar a través de la quinta.<sup>154</sup> En reciprocidad, la consciencia musical, al fundamentar su proyecto de ser, da un sentido a la dirección de la octava en su propio encaminarse. Pero para que la consciencia musical se signifique ese sentido –replegándose o reuniéndose en sí como tal consciencia (por ejemplo, como consciencia “*en si*” *Re*)– tiene que retomarlo en la introversión y reflejarlo por un acto de existencia. Sólo de este modo, según Ansermet, la consciencia musical identifica su proyecto de ser como un proyecto cumplido y cerrado sobre sí mismo.

La identidad entre la esencia y la existencia que aparece en cualquier melodía es razón de la plenitud de ser alcanzada y conocida por la consciencia musical. La plenitud de ser es plenitud de sentido que la actitud imaginante, ya consciencia musical, encuentra en el motivo como primer elemento de la música. A la plenitud de sentido que el motivo otorga al acto imaginante –mediante el camino espacio-temporal que las notas del motivo construyen– se añade una imagen formal determinada aparecida en virtud de la coincidencia plena entre la forma y la materia, un reflejo, en la totalidad concreta, del sentimiento vivido en tanto que no siendo algo distinto que lo que él *es*, identificación de su esencia y de su existencia.

Pero la plenitud de sentido que esta identidad significa, no basta para transformar la plenitud de ser en un proyecto de ser acabado. Situada la consciencia musical como consciencia-*Re*, por ejemplo, su recorrido es el de su horizonte inmanente de existencia, resultado de la articulación de la octava a través de la

---

154 Para Celibidache, la esencia de la música debe hallarse en la relación del sonido con el hombre y en la “Entsprechungen zwischen dieser zeitliche Struktur des Klanges und der Struktur der menschlichen Affektwelt zu suchen”. Lo que caracteriza la relación del mundo de los afectos –“die agierenden Motivationen, die kennzeichnenden Bewegungsgründe für die in der Affektwelt erschienenen Emotionen und Gefühle”– es la permanencia en el ahora-instante de la tensión entre el pasado y el futuro. En las estructuras primarias del sonido, la octava, que es el primer armónico ‘en movimiento’, “erscheint später als der Hauptton, ist also seine Zukunft. Die Oktave ist aber nicht etwas ganz Neues; sie kann unter melodischen Bedingungen neu erscheinen, sie ist aber gleichzeitig auch dasselbe. Im Gleichen, in der Wiederholung, liegt aber vorerst ihr Ziel, das uniformierende Nicht-anders-Können der Trägheit”

Sergiu Celibidache, *Über musikalische Phänomenologie*, *op. cit.* págs. 19-20.

quinta. No hay otra cosa más allá de la octava, salvo su reinicio. O dicho de otro modo, es la consciencia-*Re*, como consciencia de octava, la que no puede *ser* al margen de su propia existencia en tanto que trayecto de octava.

En este punto, Ansermet recurre a lo que denomina ley constante de la actividad de determinación de la consciencia musical, según la cual la significación de un hecho para la consciencia no es posible más que por una relación de identidad que la consciencia establece entre el hecho existido y el hecho reflejado. Así, la consciencia musical reanuda en la práctica el camino melódico ya existido retomándolo en retrospectiva y significándoselo a sí misma por identificación. Podremos hablar entonces de acabamiento del acto musical como un acto completo cerrado sobre sí mismo. De esta manera –y gracias fundamentalmente a la perfecta identidad del ser y del existir–, así como llegamos a conocer y captar un motivo musical, conoceremos y captaremos también una frase, una melodía completa y, en último término, una obra entera. La consecución de la plenitud de ser de la forma musical completa, tiene su razón de ser, al igual que ya ocurría con el motivo, en la absoluta coincidencia entre forma y materia, por un lado, y en la total identificación entre esencia y existencia de sentimiento, por otro, no teniendo ese sentimiento otra realidad que la de ser sentimiento vivido no referido a otra cosa que a él mismo.

Por este acto retrospectivo de la consciencia musical sobre el recorrido de la octava, que infunde una nueva perspectiva al camino melódico ya transitado, la consciencia musical descubre, concluye Ansermet, su significación ética. El acto por el que la consciencia musical, como consciencia psíquica de sí, da sentido a su proyecto de ser, descansa en un sentimiento que no puede ser entendido más que como fundamento del ser ético de la música. Este sentimiento es a la vez vivido y reflejado a lo largo del camino melódico. El proyecto de ser de la consciencia musical “a son fondement –nos dice Ansermet– en elle-même, et l’octave n’est que la structure, trouvée dans le monde, par laquelle elle se le signifie. / Ainsi le projet d’être que porte en elle la conscience musicale [...] est d’être *en soi* et *pour soi* une existante qui, en tant qu’existence n’a d’autre fondement qu’elle-même”.<sup>155</sup>

---

155 Ansermet.FM, 431.

La tonalidad tiene para Ansermet un significado ulterior y universal y, muy cerca del modelo kantiano, deja de ser un concepto interpretable para convertirse en una intuición. Es una forma a-priori de la presentación de lo musical y en tanto que condición para la aparición de la música, no puede ser des-dicha so pena de incurrir en la no diferenciación. Por eso, no es de extrañar que Ansermet afirme que “la loi éthique de la conscience musicale est sa loi tonal”.<sup>156</sup> La estructura T-D-T es “...le fondement de tous les fondements des structures tonales...” Y es también –continúa Ansermet– el “fondement de la loi tonale, fondement de la forme et fondement *commun* du monde des sons musicaux et de notre existence dans ce monde. La loi tonale est donc l’*assise* de l’activité créatrice du musicien, et celle-ci est la mise en œuvre *irréfléchie* de son sentiment tonal, c’est-à-dire du sentiment qu’il a de cette loi tonale qu’il porte en lui sans le savoir; car c’est le sentiment tonal qui lui dicte le choix de telle ou de telle note dans un chemin mélodique, de telle out telle structure harmonique”.<sup>157</sup>

Así, la tonalidad es para Ansermet una forma trascendental que no constriñe la libertad del compositor –ni tampoco, consecuentemente, la del intérprete o la del oyente– sino que, antes bien, hace posible que lo “real” musical tome forma. Como en el espacio kantiano, la tonalidad posee unas coordenadas universales donde se identifican las coordenadas espaciales que la delimitan y, al mismo tiempo, le dan sentido. A partir de un horizonte determinado de perspectiva, la tonalidad comporta un arriba y un abajo, un lado izquierdo y un lado derecho, y una lejanía o cercanía respecto a lo profundo. Pero, como ya sabemos, la espacialidad tonal no se concibe sin su correlato temporal enmarcado por el antes y el después expresados estos, a su vez, en los contenidos armónicos. Hay, por tanto, una espacialidad del tiempo, una cierta estática temporal, y un tiempo vivido como movimiento, como recorrido en el espacio; un espacio de duraciones de tiempo, y una temporalidad de espacios de duración interrelacionados. Con otra mirada, es esto seguramente lo que Jeanne Hersch define como “tiempo intemporal de la música”<sup>158</sup>

---

156 Ansermet.FM, 490.

157 *Ibidem*, 490.

158 Jeanne Hersch. *Tiempo y música*, Acantilado, Barcelona 2013, pág. 21.

o califica de “umbral de una simultaneidad sin duración”.<sup>159</sup> En una apreciable coincidencia con Ansermet, Hersch añade: “Si se hace música verdaderamente, es porque ésta tiene un sentido. [...] Pero el sentido musical de una obra nace del despliegue de su forma, a través del tiempo, sucesivo y simultáneo a la vez, que esta genera. Y a causa de esta contradicción, que no se trata de constatar, sino de vivir, la experiencia musical derivada de ella trasciende sucesión y simultaneidad, sin que podamos saber cómo, sin que se pierdan, siquiera por un instante, los sonidos, los ritmos y el cuerpo sonoro que la conduce; sin que decaiga tampoco la actividad del sentimiento que le es indisoluble”.<sup>160</sup> Este sentido musical al que Hersch alude emana de la tonalidad y es el que posibilita, para Ansermet, la existencia de cualquier música que pudiera llegar a ser calificada de tal.

Como ya vimos en capítulos anteriores, es en la era armónica donde la tonalidad da lugar a las formas autónomas. Puede decirse, a partir de este supuesto, que la armonía tonal es la que construye la forma y la que posibilita y da sentido al juego melódico de motivos y frases que son, en correspondencia, las estructuras que otorgan a la obra musical su significación en exterioridad. Pero si en la época anterior a la armonía, en la que las estructuras musicales eran puramente melódicas, la forma surgía a consecuencia simplemente del diseño de los motivos y frases de la melodía, a partir de 1600 la forma deviene una forma intencional con significado propio y deja de ser, en la música occidental, un proyecto dependiente y significado exclusivamente de *facto* por el camino melódico. Con la llegada de la armonía la consciencia musical interioriza lo que en la música anterior era, para la propia consciencia musical, significado exteriormente por el decurso de los giros melódicos. Por decirlo así, la consciencia musical se convierte, desde ahora, en una consciencia autosuficiente para la cual la forma no tiene otra función que la puramente musical. Engendradas por el movimiento de las fundamentales de la armonía, las estructuras formales autónomas, derivadas de este nuevo estado de cosas, no dependerán ya de las estructuras melódicas condicionadas por el texto. Será la

---

159 *Ibidem*, pág. 24.

160 *Ibidem*, pág. 30.

consciencia musical independizada de las cadencias del texto la que condicionará el tiempo y el espacio de las palabras.

En este punto, Ansermet concreta el cambio de perspectiva de la consciencia musical en la nueva dimensión que el proyecto melódico –que se extiende en el recorrido de la octava– adquiere como proyecto de ser. Esquemáticamente –en palabras del propio Ansermet–, el proyecto melódico, que tiene a la vez la imagen de un *acto de existencia*, de un *camino de existencia* y, en estos dos casos, la de algo que se *historializa*, es un proyecto de ser que adquiere, sin embargo, tres modos de manifestarse. Si el proyecto melódico, como proyecto de ser, “il vise l'être de l'existant, à savoir de la conscience musicale en tant que conscience de soi”,<sup>161</sup> se convierte en una forma de expresión de la consciencia ética de sí, ya que el ser de la consciencia de sí es, como tal, una manifestación de la ética. Por su parte, si el proyecto melódico de ser “il vise l'être de l'existé, à savoir de l'image mélodique qui est l'objet de la conscience musicale en tant que conscience *affective* de soi”,<sup>162</sup> estamos ante un proyecto en el que “la conscience de soi musicale [...] s'y exprime par ses modalités affectives et à travers l'objet de son sentiment”.<sup>163</sup> Ansermet califica esta modalidad como proyecto *lírico*. Por último, hablaremos de proyecto *épico* si el proyecto de ser tiende tanto hacia el ser de lo existido como hacia el ser de lo existente “*en tant qu'être historique (ou plutôt historialisé, se faisant être en s'historialisant)*”.<sup>164</sup> Si en este último caso Ansermet habla de proyecto *épico* y en el segundo de proyecto *lírico*, al primero lo denominará proyecto *dramático*, dado que la consciencia ética de sí refleja de una manera u otra, en el trascurso del tiempo, las contradicciones de lo humano.

Así pues, Ansermet, con la distinción de estos tres proyectos fundamentales (el *dramático*, el *lírico* y el *épico*), claramente inspirados en la estética clásica literaria, define una tipología universal de lo que, estrictamente ha-

---

161 Ansermet.FM, 584.

162 *Ibidem*, 584.

163 *Ibidem*, 584.

164 *Ibidem*, 584.

blando, podemos calificar como géneros musicales. Todas las estructuras formales de la música tonal armónica, representadas en las principales formas establecidas (sonata, fuga, variaciones, forma lied, etc.), tienen cabida y explicación por medio de estos tres proyectos fundamentales. Pasemos a describirlos con más detalle.

#### **5.4.2 Los tres proyectos fundamentales y las estructuras formales de la música**

En el proyecto dramático, Asermet incluye la *Fuga* y la *Forma Sonata*. Tanto la una como la otra participan de la acción o del hacer como elemento esencial de lo dramático, pero se distinguen en el carácter, modo de aparición y desarrollo de sus respectivos temas, representantes de la acción. En la fuga, el sentido individual del tema (o de cada uno de los temas en las fugas que emplean más de uno)<sup>165</sup> es, por decirlo así, individual, replegado sobre sí mismo y simultáneo a la expansión de la forma. En la sonata, en cambio, los temas y motivos aparecen dotados de la fisonomía propia que posibilitará el desarrollo dinámico y expansivo de la forma a través de distintas secciones o áreas tonales, lugares por los que transcurre la acción y en los que se escenifica dramáticamente la presentación, el conflicto y la resolución de los contrarios.

La *Fuga* es, según lo que acabamos de decir, un proyecto *dramático* en tanto que expresa la acción como tal o el conjunto de las acciones de un hecho particular (el *sujeto* de la forma), pero no el enfrentamiento de caracteres. Así pues, hemos de entender aquí el término dramático en el sentido principal que considera las acciones en sí mismas verdaderas protagonistas del desarrollo del drama y no en la otra acepción que hace de la lucha de los contrarios y de la oposición de caracteres el núcleo de la significación de lo dramático. La *Fuga* es, de hecho, una composición en cierto modo autosuficiente, predestinada a un fin. Una vez comienza, se dirige inexorablemente a su conclusión por la evolución contenida tácitamente en el tema. Algo similar es lo que opina Furtwängler en general respecto a la obra de Bach. “En Bach –nos dice– toda la posibilidad de desarrollo está implícita en el tema mismo; en realidad sólo hace

---

165 Véase *Fuga* en Anexo II. Glosario de términos musicales.

lo que está de acuerdo con el tema principal, aun cuando introduzca contratemas, como por ejemplo en la fuga.”<sup>166</sup>

Por la función ontológica que Ansermet le atribuye, el *sujeto* de la Fuga –que para nuestro autor, a diferencia de lo que designa la tradición de la fuga de escuela,<sup>167</sup> es la cabeza del tema– sintetiza la significación de esta forma como un *acto de existencia* cerrado sobre él mismo. El *sujeto*, que como manifestación del *ser en sí mismo* es acto de expresión en la Fuga, expresa una modalidad de ser, derivado de la consciencia afectiva, y se constituye, por ello mismo, en modalidad ética. De aquí que, para Ansermet, la Fuga –prolongación, en la etapa de la armonía, del “estatismo” de la polifonía vocal– exprese “la estática” del ser porque, a pesar de la movilidad de acción del tema o *sujeto* (y de las respuestas), completa su proyecto en un dinamismo tonal interno permanente y vuelto sobre sí mismo, debido fundamentalmente a la reaparición constante de la modalidad afectiva humana, manifestada en la propia reaparición del *sujeto*.

La Forma Sonata, por su parte, pertenece también al proyecto dramático, pero en su segunda acepción. El drama en la Sonata es, como en la Fuga, acción, pero una acción que se articula en el enfrentamiento y contradicción de los dos temas sobre los que, en exterioridad, parece fluir su desarrollo. El prototipo o modelo<sup>168</sup> de la forma es el *Allegro de Sonata* o de *primer movimiento*, propio tanto de la sonata instrumental (y de los cuartetos, tríos, sextetos, etc.) como de la sinfonía. La presentación, en la primera gran sección del movimiento de sonata –que recibe el nombre de *Exposición*<sup>169</sup>–, de un conflicto entre dos o más temas expuestos sobre el transfondo de áreas tonales que representan y mantienen, entre ellas, determinados grados de tensión (sobre el esquema de la relación *tónica-dominante*), caracterizará y marcará el destino y la significación del movimiento completo. Al igual que la Fuga, la Sonata se cimienta en

---

166 Wilhelm Furtwängler. *Conversaciones sobre música, op. cit.*, pág. 33.

167 En el estudio académico de la Fuga, el *sujeto* coincide completamente con el tema; es la denominación que recibe el tema de la Fuga. Por lo tanto, cada una de las partes que componen el tema: cabeza, cuerpo y cola, son también las partes en las que se divide el *sujeto*.

168 La estructura formal de la sonata puede encontrarse también en el segundo y cuarto movimiento de algunas obras. Generalmente en estos casos –aunque ni mucho menos es norma– el segundo movimiento está escrito en forma de sonata sin desarrollo y el cuarto en forma de *Rondó-Sonata*.

169 Véase *Exposición, Forma y Sonata* en Anexo II. Glosario de términos musicales.

un cierto tipo de desarrollo temático que supone, en este caso, la utilización de un primer y un segundo tema<sup>170</sup> que, en esencia (en el aspecto puramente de correspondencia tonal, se entiende), establecen entre ellos la misma relación que la que se da entre el *sujeto* de la Fuga, en el tono de la tónica y su respuesta (aquí, de igual o similar perfil melódico) en el tono de la dominante.

Lo que marca fundamentalmente la diferencia de la Forma Sonata con respecto a la Fuga es la distinción absoluta –la perfecta delimitación en el tiempo<sup>171</sup>– entre el primer y segundo tema del movimiento de sonata, siendo que el segundo no aparece en su completa –y primera– elaboración, hasta que no haya sido íntegramente presentado, a su vez, el primero. La relación de *complementariedad* de la que habla Ansermet, estriba en un auténtico *bitematismo* en el que cada uno de los temas –y los episodios de unión entre ellos; las llamadas transiciones– cobra su propio carácter a través de un movimiento armónico tonal que, además, determina, como motor y núcleo generador, la totalidad de la forma.

El *bitematismo* es esencialmente armónico –antes basado en el contraste tonal de las estructuras armónicas que en la dialéctica melódica– e introduce, en el darse de la obra, la *contradicción* como significación interna de la consciencia musical en el paso de un horizonte tonal (el de la tónica del primer tema) a otro (el de la dominante); la oposición entre un presente (que es una modalidad de ser) y un futuro contenido en el anterior (que es una modalidad de su mismo *ser* que entra en conflicto con la primera). Por ello, según Ansermet, es por medio de la Forma Sonata que la consciencia armónica, representándose la energía tonal interna de la forma, se antepone, determinándolo, al perfil de las melodías de los temas. La Forma Sonata es, como la Fuga, un *proyecto de ser* dramático, pero mientras que en la Fuga la acción dramática resulta del contraste entre *sujeto* y *respuesta* que no viene a ser sino expresión de “la permanence et la réapparition constante d’un certain «trait» de la modalité af-

---

170 Para abarcar mejor las distintas presentaciones de la Forma Sonata a lo largo de períodos y estilos, sería más apropiado hablar de grupos temáticos en vez de, simplemente, temas.

171 Delimitación armónica y de contexto, ya que no necesariamente melódica, pues en algunas obras que emplean la Forma Sonata de Primer Movimiento, el segundo tema conserva idéntico perfil melódico que el primero, como ocurre por ejemplo en el Primer Movimiento de la Sinfonía 104 de Haydn.



fective humaine”,<sup>172</sup> en la Sonata la solución del conflicto se consigue, gracias a su bitematismo, mediante “l'accord des «contraires»”.<sup>173</sup> Por ello, si la fuga es “un *acte d'existence* clos sur lui-même”,<sup>174</sup> la Sonata, o la Sinfonía, se nos da como significando “le *dynamisme* de l'être”.<sup>175</sup>

El segundo proyecto es el proyecto lírico que Ansermet desdobra, como veremos más abajo, en lirismo subjetivo y lirismo objetivo. El proyecto lírico como tal no supone *a priori* otras estructuras tonales que las binarias o ternarias, que son, como ya hemos visto, las propias del movimiento tonal. Este proyecto “n'est pas –nos dice Ansermet– une expression directe de la conscience affective de soi, sinon une expression de la conscience affective de soi *par son objet*, ou, si l'on veut, par *ce que* signifie le sentiment”.<sup>176</sup> Esta diferenciación es evidente, según Ansermet, si comparamos el canto de los trovadores con el canto gregoriano. “La conscience en œuvre dans le chant grégorien *est* foi; en chantant sa foi elle se signifie elle-même. La conscience en œuvre dans le chant des troubadours est encore foi, et elle est amour, mais elle chante l'*objet* de sa foi ou de son amour: l'alouette, les rois glorieux, Marion pour Robin ou Robin pour Marion. De là suit effectivement une différence formelle: chaque chant grégorien est *a priori* sans fin, et pourrait se poursuivre indéfiniment:... est donc una *épique* de la foi. Le chant des troubadours par contre prend une forme close sur elle-même, parce que précisément il signifie un sentiment *déterminé* par son objet, et par conséquent circonscrit”.<sup>177</sup>

Es interesante ver aquí la manera en que Ansermet hace balancear los extremos del mecanismo de la consciencia, como consciencia de sí y como consciencia de la cosa percibida, adjudicándoles una distinta función con respecto a los diferentes elementos que conforman el *ser* de lo lírico. Como ya sabemos, con el advenimiento de la era armónica la consciencia musical pudo significar

---

172 Ansermet.FM, 587.

173 *Ibidem*, 590.

174 *Ibidem*, 585.

175 *Ibidem*, 587.

176 *Ibidem*, 590.

177 *Ibidem*, 590.

su proyecto de ser por medio de una forma acabada. En general, el elemento formal propiamente lírico es la melodía lo que no elimina, como hemos venido diciendo, el movimiento armónico que le subyace. Pero parece evidente que la melodía lírica da complejión formal al fragmento y a la pieza entera de que se trate. Cómo se articula esa dación de forma en el proyecto lírico lo veremos ahora, pero aclaremos primero, someramente, el nudo de la relación melódica-armónica en el proyecto lírico.

Lo que distingue esencialmente lo lírico (el *Lied*, como modelo) y lo dramático (la *Sonata*) es el diferente sentido en que, en cada caso, se nos manifiesta lo melódico. En la canción, la melodía es el objeto de la interioridad, en la sonata es la interioridad misma. La melodía en el proyecto lírico es objeto de la consciencia de sí y supedita, aunque no anula, el movimiento armónico. Lo lírico otorga, pues, la primacía a la melodía. En las formas dramáticas, en cambio, lo dramático está subordinado al movimiento tonal armónico que es el encargado, en la sonata o en la fuga, de engendrar la forma total. Es la dinámica oculta del movimiento tonal quien condiciona el sentido dramático del perfil melódico ya que “construye” amplios episodios que sobrepasan la extensión de una melodía. Si el movimiento armónico une los intervalos en motivos y estos en frases, relaciona así mismo, frente al proyecto de ser de la sonata, períodos más o menos extensos y elabora las secciones que, oponiéndose por la tonalidad las rige, establecen la tensión del primer tema con respecto al segundo. El segundo tema en la región de la tonalidad de la dominante se convierte, de este modo, en una significación de sí ligada desde el comienzo a la aparición del primer tema.

El “objeto” melodía –siempre en una voz destacada porque es ella, la melodía, la encargada de destacar esa voz– inunda en mayor o menor medida la totalidad de la pieza y transfiere a la línea del bajo el aliento lírico por el que esta voz se torna expresión de la introversión. Si la melodía destaca en otra voz, el bajo comenta su canto (el de la melodía) en el registro de la interioridad y se convierte, por esa razón, en la voz *en marcha* por la que la consciencia se significa *para sí* el movimiento melódico. Frente a la melodía cincelada en el espacio-tiempo musical, la voz de bajo tiene como tarea propia comentarla en la vivencia. El recuerdo de la acción es siempre comentario. Pero si fuera en el

## V. DE LA DETERMINACION DEL *TEMPO* A LA TRASCENDENCIA DE LA FORMA

bajo donde cantase la melodía, acción y recuerdo irían al unísono cediéndose dubitativamente su lugar y preponderancia. La melodía en el bajo se recorre lentamente; el recuerdo atenaza la acción y la acción compromete el recuerdo.

El movimiento de las fundamentales en la voz de bajo deja paso a la *marcha* del bajo. Como ya vimos en otro lugar, el bajo canta y, al cantar, disminuye el uso de los saltos de quinta y cuarta, y favorece el movimiento conjunto y la aparición de otros grados de la escala distintos que el I, IV y V. El movimiento armónico se produce pero sostenido por una voz que se ha vuelto melodía o imitación de la melodía. En cualquier caso, desde la aparición de la armonía, el proyecto de dominante y la relación de la quinta y la cuarta en la octava han dado a la consciencia musical la posibilidad de significarse en un proyecto formal terminado en el que lo lírico, en este caso, se manifiesta por el estilo. Todo cuanto acabamos de decir en las líneas anteriores son rasgos distintivos de la manifestación estilística de lo lírico.

Pero si la consciencia, según Ansermet, ha de intencionar la *plenitud de ser* de la melodía, debe significarse obligatoriamente el trayecto Tónica-Dominante-Tónica. De este modo, dará lugar de nuevo a la formas binarias o ternarias emanadas en última instancia, no lo olvidemos, de las cadencias elementales. La melodía o melodías del proyecto lírico deben constituirse como entidades autónomas y provistas de una cierta individualidad. Sólo así pueden cumplimentar la forma. Una sola melodía, por ejemplo, puede conllevar en sí misma una estructura binaria ya que, una vez presentada, reclamará su retorno, como ocurre en el *minueto* o en el *scherzo*. En virtud de la relación de identidad, el retorno, la réplica o la respuesta traerá, de nuevo, la melodía. La forma será, entonces, binaria: *a — ba'*. Tomemos como ejemplo sencillo la canción *Au claire de la lune*.



La melodía está en los cuatro primeros compases, que se repiten, tal como indica la doble barra de repetición. La réplica es la frase comprendida en la segunda línea (b), y el “regreso” de la melodía, los cuatro últimos compases. El ciclo se cierra, así, inexorablemente si quiere dar cumplimiento a la forma. Es oportuno recordar aquí que Ansermet no concibe el total de una forma, tanto sea de pequeño como de gran alcance, como algo exterior dado de antemano, sino que lo contempla en su mismo darse en el propio proceso temporal y en un *a priori* formal. Como ya sabemos, para Ansermet el tiempo de la música surge de la cadencia y todo cuanto es propio de la estructura cadencial se transpone a la totalidad de las formas musicales tonales. No hay añadido ni división de estructuras sino identificación del fenómeno de la cadencia tanto en las pequeñas como en las grandes formas. “En réalité –dice Piguet– un tempo englobant plusieurs mesures obéit à des lois qui sont les mêmes que celles auxquelles obéit une cadence élémentaire; les *phrases* musicales constituent donc, dans leus juxtaposition, un ordre rythmique qui est une cadente (soit binaire soit ternaire); la forme musicale dans une symphonie obéit elle aussi à cette loi fondamentale de la cadente, car cette forme est binaire dans l’allegro de symphonie, et ternaire, le plus souvent, dans le mouvement lent”.<sup>178</sup> Por eso, en *Au clair de la lune* podemos decir que la segunda presentación de la melodía está comprendida en la primera y que la respuesta –la frase *b*– es, a la vez, consecuencia de la parte *a*’ y su necesidad misma.

La melodía en el proyecto lírico puede también adoptar la forma ternaria *a-b-a*’ (cuyo modelo característico es el *aria*) en la que la sección central actúa con cierta independencia y adquiere la imagen de un vértice que se sostiene y da sentido, al mismo tiempo, a las secciones extremas. Pero el proyecto lírico puede conllevar también, después de la melodía principal, la aparición de otra melodía completa –*quasi* a la manera de un tema– por la cual la consciencia se significa su paso al *futuro*, es decir, a la tonalidad de la dominante. “Entre ces deux mélodies, –dice Ansermet–, toutefois, il n’y a plus l’espèce de complémentarité qu’il y a entre le premier et le second thème de la forme-sonate; la seconde mélodie signifie simplement un *autre face* du sentiment en jeu, une

---

178 J.-Claude Piguet, *Ernest Ansermet et Les Fondements de la Musique*, op. cit., pág. 52.

face complémentaire, assurément (sinon elle n'aurait pas lieu d'être signifiée), mais dont la complémentarité n'a pas le même caractère de nécessité et d'urgence que dans la forme-sonate. Il en résulte une structure formelle analogue à celle de la forme-sonate, mais pourvue d'un tout autre contenu:

a b // c // a b // coda  
 TD                      TT

*c* reprend dialectiquement l'exposé et en général la mélodie principale".<sup>179</sup>

Por todo lo dicho es evidente que al proyecto lírico no le conviene el estilo temático de la Fuga y de la Sonata. La melodía de la canción, del *lied*, de algunos minuetos e, incluso, de ciertos movimientos de sinfonía, no puede ser, como tal objeto melódico y debido a su carácter expansivo, sujeto de *fuga* ni tema de *sonata*. Los elementos en conflicto en el *Allegro de sonata* le son ajenos. Reducidos, como dice Ansermet, a una cabeza temática o a un sujeto de fuga, dichos elementos desafiarían el ansia de individualidad de la melodía lírica y autonomía.

Como ya dijimos más arriba, Ansermet establece, además, una distinción entre el *lirismo subjetivo* y el *lirismo objetivo*. La diferencia estriba en la sustancia de aquello que motiva el acto lírico. Así, en el lirismo subjetivo, las modalidades de sentimiento que cobran significado vienen originadas por un hecho externo. Son modalidades de sentimiento ocultas en el interior del hombre que brotan adquiriendo forma ante un objeto puesto en el mundo o en el porvenir. Es, en general, el lirismo que canta en el *lied* alemán, o en la ópera, al menos en cierto tipo de ópera y en ciertos números. *Im wunderschönen Monat Mai* de *Dichterliebe* de Schumann pone de relieve el amor turbado entre la ausencia y el deseo. Wagner en la famosa *Liebtestod* de *Tristan und Isolde* hace vivir el dolor de su personaje, Isolda, a través de la significación del canto.

Por el *lirismo subjetivo* se significa el amor, la ira, la pena, la alegría, pero no la tormenta, el murmullo del riachuelo o el rumor del viento que son cosas

---

179 Ansermet.FM, 591.

o, mejor, formas que afectan a la actividad de la consciencia musical. Todas ellas son propias del *lirismo objetivo*. Puede fácilmente confundirse esta asignación con las teorías que intentan explicar la música descriptiva o la música programática, pero para Ansermet lo que en definitiva se cuenta o se describe en el lirismo objetivo no es otra cosa que la consciencia musical en acto dándose, a través de su actividad afectiva, un modo de ser observado en el mundo. Así, *La Mer*, una *Escena junto al arroyo (Scene am Bach)* y la *Alegre reunión de campesinos (Lustiges Zusammensein der Landleute)* de la *Sexta* de Beethoven, un *Prélude à la Nuit* o el *fauno* en su siesta.

Desde otro punto de vista, los dos proyectos representan diferencias estilísticas más amplias. La música alemana se distingue de la francesa como lo subjetivo de lo objetivo; un Schubert más explícito y perfilado concibe un mundo lírico ajeno en algunos rasgos a la expresividad oculta del lirismo de Brahms; el piano íntimo de Schumann frente a las sonoridades del piano de *Des pas sur la neige* de Debussy, de un lirismo también íntimo, pero objetivo, designativo.

El tercer y último proyecto de los contemplados por Ansermet es el Proyecto Épico, que nuestro autor identifica fundamentalmente con la forma *Variación*. La variación, como principio constructivo de la música, aplicable a cualquier forma compositiva, rige la dialéctica de los motivos; encadenamiento de unidades de sentido musical por oposición o identificación. La gran forma *Variación*, en tanto que estructura trascendente, no es otra cosa que una derivación del principio de la variación. Lo que modifica y transforma la variación, en todos y cada uno de los momentos de la forma, es el perfil de la idea melódica y, por extensión, de la idea musical. La Forma Variaciones es, así, temática. El arranque de la variación, aplicado en principio a toda la melodía, hace las veces de sujeto o de tema, pero no tiene, en su deambular por la Variación, el carácter potencialmente antagónico de un tema de sonata. Por dilatación, el principio de la variación inspira el surgimiento de estructuras a mayor escala fundadas en la sucesión y el encadenamiento. Mientras que la narración en la Sonata es interna y se produce por la acción de las propias fuerzas en litigio,

en la Variación lo narrado reclama siempre un narrador que lo articule. Siempre hay alguien (o algo) que cuenta la Variación, es decir, la sucesión de acontecimientos ordenados y referidos, en su diferenciación recíproca, a un primer acontecimiento generador. Los episodios, sin perder su fisonomía propia, se encadenan mostrando cada uno, al añadirse uno después del otro, la diferencia que le une con el anterior y su pertenencia a la idea melódica principal. Del mismo modo, el “sujeto” Ulises se muestra fiel a sí mismo a lo largo de sus distintas aventuras. Tal vez es esto lo que hace decir a Schelling, en su clasificación de las artes, que en la epopeya, como subgénero de la épica, no se presenta la oposición entre lo finito y lo infinito, ni se manifiesta la fatalidad como destino. “La oposición entre la particularidad y la generalidad –escribe– se expresa respecto al actuar como la oposición entre la libertad y la necesidad. En consecuencia, estas se identifican también en el en-sí del actuar. Así pues, como en la epopeya no existe oposición entre lo finito y lo infinito, tampoco se puede exponer en ella la lucha entre la libertad y la necesidad. Ambas aparecen involucradas en una unidad común. / La lucha de la libertad y la necesidad sólo se decide gracias al destino y hasta podríamos decir que él la provoca. [...] / En consecuencia, es necesario resumir la primera determinación de la epopeya del siguiente modo: *expone la acción en la identidad de la libertad y la necesidad, sin oposición entre lo infinito y lo finito, sin lucha y, por lo mismo, sin destino.*”<sup>180</sup> En el mismo texto, unas líneas más arriba, Schelling nos dice que si la poesía lírica y, por tanto, el carácter de lo lírico, concuerda con lo reflexivo y lo que viene dado a través del saber y la consciencia, el actuar, que es historia –aunque considerado “absoluta y objetivamente”<sup>181</sup>– es aquello a lo que le corresponde ser representado por la epopeya; segunda especie ideal, “*imagen de la historia tal como es en sí o en su carácter absoluto*” y que como característico de esta especie poética “*aparece en la identidad de lo absoluto*”.<sup>182</sup> La rebelión contra el destino pertenece a la tragedia y es en ella donde se representa. La fatalidad se cumple en el destino mediante la rebelión y la lucha de los contrarios.

---

180 Friedrich W. J. von Schelling, *Filosofía del arte*, Tecnos. Madrid 1999, pág. 379.

181 *Ibidem*, pág. 378.

182 *Ibidem*, pág. 378.

## V. DE LA DETERMINACION DEL *TEMPO* A LA TRASCENDENCIA DE LA FORMA

En nuestra opinión, la *Variación* es sucesión de instancias o momentos musicales cerrados significativamente que podrían agotarse en sí mismos. En cierto modo, la continuación, que no la sucesión, les es extraña si bien, por otro lado, paradójicamente pertinente. Sucederse está en la serie de los ordinales; continuarse, en la prolongación de la duración. La continuación de un momento de la forma –un momento acabado en su *consistencia de ser*– viene dictada por la idea previa de la construcción en sucesión de la estructura formal; por la voluntad de construcción de una forma en exterioridad que se cumplimentará en cuanto se haya satisfecho un cierto orden y equilibrio temporal. Los distintos momentos sucesivos de la *Variación* no llevan en cada uno de ellos, ni en cada uno de ellos con respecto a los demás, la característica de lo transitivo, que es consubstancial y necesario al sentido dramático de la Forma Sonata. Mientras que lo transitivo en la sonata define y condiciona la propia forma (no puede darse un segundo tema sin transición desde el primero, por muy simple que sea la estructura de los elementos transitivos empleados), en la *Variación*, que es sucesión de momentos, lo intransitivo, que se hace presente en virtud de la transitividad propia de cada momento completado, es el vacío que da lugar a la continuidad de la forma. Reconocemos la *Variación* como forma total precisamente gracias a lo *no transitivo* que se produce entre una y otra de sus partes y no, por supuesto, en cada una de sus partes independientemente consideradas. La continuidad de la *Variación* se fundamenta en que lo esperado, tanto en la captación espacial de la forma como en el orden de lo temporal, es su *discontinuidad*

En la forma *Variación* la discontinuidad se salva por la apariencia de la continuidad, tanto si la obra se compone de momentos aislados que reclaman la culminación espacial de su expectativa formal, como si la continuidad de esa discontinuidad esencial de la *Variación* se resolviera interiormente en un fundido temático que se incrusta en el vacío entre momento y momento de la pieza. La estructura de *Ah!, vou dirais-je, Maman* de Mozart, de las 33 *Veränderungen über einen Walzer von Diabelli* (*Variaciones Diabelli*) de Beethoven o de las mismas *Goldberg* de Bach responde a la idea de la continuidad en la no transitividad. Cada *variación* se cierra en sí misma y por encadenamiento construye la forma en función de una meta que se define *quasi* espacialmente.



Los fragmentos se suceden. En cambio, en las variaciones del *Finale* de la *Tercera Sinfonía* de Beethoven, por ejemplo, se persigue la anulación de la discontinuidad que elabora y “piensa” la forma en el primer sentido; el de los fragmentos de la obra cerrados en sí mismos. Se sabe de la “dificultad” de Beethoven<sup>183</sup> para hallar el punto adecuado a los finales de sus sinfonías y parece más que probable que, en la *Tercera*, eligió instrumentalmente la forma Variación como un recurso que, por un lado, le permitiera liberar –incluso después del *Scherzo* del Tercer Movimiento– la tensión acumulada en la *Marcia Funebre* y, por otro y al mismo tiempo, no le impidiera desarrollar, en consonancia con la obra entera, la continuidad sinfónica de la conclusión. La situación de estas doce variaciones en el contexto sinfónico de la *Heroica*, es decir, su realidad no sólo épica sino también dramática, es lo que hace decir a Ansermet que el final de esta obra se construye, aún en tanto que *Variación*, de un único impulso, de un solo aliento. Los fragmentos se continúan. El juego de los motivos, la utilización de los medios contrapuntísticos –como el *fugato* que aparece, por primera vez, en el compás 117–,<sup>184</sup> los episodios modulantes –como el que llena el *vacío* precisamente entre esta variación en *fugato* (en *do menor*) y la anterior en *mi bemol*–, la aparición de un segundo tema cantable en contraste con el principal o el *Poco Andante* hacia el compás 349 que detiene la marcha del movimiento y se interpone entre las variaciones y la reaparición del motivo inicial encabezando el comienzo de la *Coda*, están, sin duda, en la base de aquella afirmación.

Pero, en sucesión o en continuidad, la estructura formal de la *Variación* ha de significarse por su estructura tonal. El encadenamiento tonal, que es garantía

---

183 En efecto, en entrevista con Walter Abendroth nos dice Furtwängler: “Pour un compositeur comme Beethoven, dans les œuvres duquel il «se passe» toujours quelque chose –où toujours se manifeste un «devenir» –, pour un tel compositeur le *finale*, dernier mot de l’aventure, sera toujours le mouvement qui lui donnera le plus de mal et auquel il tiendra le plus”. Wilhelm Furtwängler/Walter Abendroth. *Entretiens sur la musique*, Éd. Albin Michel, Paris 1953, pág. 67.

184 El tema de las variaciones de este *Finale* se presta, aquí sí, por su brevedad y concisión, a ser tratado como sujeto de fuga. Es inevitable pensar que la inspiración temática de este último movimiento estuvo condicionada, en la intención compositiva de Beethoven, por la necesidad formal de un acabamiento de amplio aliento en justa correspondencia con la extensión, inusitada para la época, de la *Heroica*.

de la consistencia de la forma, cumple su función como contenido en relación a la estructura formal presente en los distintos fragmentos musicales de la *Variación*. Como dice Ansermet, “la forme global est sous-tendue par un mouvement tonal qui nous conduit de la perspective tonale initiale, à travers un certain nombre de perspectives tonales diverses, à la réapparition de la première”.<sup>185</sup>

Antes de especificar lo épico como proyecto de la variación, Ansermet, retomando a Sartre, recurre a la condición del transcurrir histórico de toda existencia –que, como tal existencia, es tiempo vivido– para determinar el carácter épico de toda forma musical. Y, así, escribe: “Toute existence qui se temporalise et qui signifie, comme le fait la conscience de soi musicale, son passage au futur et de ce futur à un autre, et de là à un autre encore, est une existence qui s’historialise; et sous ce jour toute forme musicale a un caractère épique”.<sup>186</sup>

Sin embargo, el mismo Ansermet nos dice que lo que construye cualquier estructura formal y, específicamente, la *Variación* como un todo constituido impregnado del carácter de lo épico, es la manifestación significada a la vez de la forma y el contenido, de manera tal que la estructura general sea la de una serie de estructuras dependientes y constructoras, al mismo tiempo, del todo formal, pero encadenadas por medio de la tonalidad como unidades musicales consistentes.

Siendo que el enfoque de Ansermet parte de otra perspectiva y realiza un recorrido teórico significativamente distinto, puede encontrarse, sin embargo, una lejana correspondencia puramente nominal entre sus postulados y los conceptos manejados por Leonard B. Meyer, entresacados, a su vez, de Vincent d’Indy<sup>187</sup> y

---

185 Ansermet.FM, 592.

186 Ibídem, 592.

187 Vincent D’Indy (París 1851-París 1931). Compositor y profesor, discípulo de César Frank y cofundador de la Schola Cantorum de París. Como su maestro Frank, fue un entusiasta seguidor de la música alemana y, en particular, de Wagner (en 1876 asistió al estreno en Bayreuth de *Der Ring des Nibelungen* [El anillo del nibelungo], cuya música contribuyó a introducir en París). Profesó tendencias políticas conservadoras y, en el terreno de la composición, mostró su total desacuerdo con las propuestas de Schönberg o Bartók. Dedicó gran parte de su vida a la docencia y por sus clases pasaron, entre otros, Satie, Martinů, Albéniz, Honegger, Auric, Roussel, Milhau y Joaquín Turina. Autor de una extensa obra (óperas, música de cámara, sinfónica, para instrumento solista y música coral) escribió, en colaboración con Auguste Sérieyx, un *Cours de composition musicale* donde se recogen sus métodos de enseñanza.

de Walter Frisch<sup>188</sup>. Meyer, desde una óptica a medio camino entre la *Gestalt* y el *Pragmatismo* de Peirce, distingue entre transformación temática y variación en desarrollo; respectivamente, metamorfosis temática y desarrollo orgánico según d'Indy. En la transformación temática, que tiene carácter sincrónico, las distintas presentaciones (variaciones) de un mismo motivo se prestan a ser consideradas como componentes de un conjunto ordenado en sucesión. Compositores y teóricos de la música “han adoptado –escribe Meyer– la posición sincrónica, es decir, han explicado cómo las variantes de un motivo o tema están relacionados entre sí –o con algún patrón imaginario, abstraído del cual se derivan las variantes–, con argumentos a favor de su conformidad con una clase”.<sup>189</sup> De esta manera, la dimensión temporal que es la que se da, según Meyer, en la práctica de la música, cede lugar, por decirlo así, a una cierta dimensión espacial. Por su parte, la variación en desarrollo, de carácter diacrónico –y que es un concepto entresacado de *El estilo y la idea* de Schönberg (concretamente del artículo *Brahms, el progresivo*)–, se identifica con un proceso de variación y desarrollo en el que el motivo se ve sometido a un crecimiento paulatino. Un ejemplo de este crecimiento paulatino, comenta Meyer, está en el comienzo de la *Novena* de Beethoven, comienzo en el que se experimenta “un cambio de lo rudimentario a lo bien formado<sup>190</sup>” y en el que se construye “una música de quintas abiertas”.<sup>191</sup> Podemos afirmar con total seguridad que Ansermet estaría en total desacuerdo con este tipo de análisis. Cierto es que nuestro autor recoge de pasada en sus textos el principio genérico de la *Gestalt*. Sirva de ejemplo la alusión a la *Gestalt* que Ansermet realiza al hablar de la expresión *estética*. La estética no es otra cosa, dice, que la manifestación en exterioridad de la ética. Y la imagen melódica, sustentada en las estructuras tonales, es “une image esthétique de notre chemin d'existence, et c'est en quoi elle est expression, à savoir l'annonce d'un dedans par un dehors – *Gestalt*”.<sup>192</sup> En su implacable crítica a Schönberg, Ansermet introduce también el concepto de Ges-

---

188 Leonard B. Meyer, *El estilo en la música*, Ediciones Pirámide, Madrid 2000, págs. 485-493.

189 *Ibidem*, pág. 486.

190 *Ibidem*, pág. 487.

191 John N. Burk. *Life and Works of Beethoven*, pág 294; citado en Leonard B. Meyer. *El estilo en la música, op. cit.*, pág. 487.

192 Ansermet.FM, 416.

*talt* para diferenciar lo que el músico vienés no diferencia. Una *Gestalt* es siempre una unidad de sentido y como tal ha de entenderse el heptacordo (*échelle heptaphonique*) pero no la escala cromática. “Car l'échelle heptatonique – dice Ansermet– est une *Gestalt*, une *Gestalt* qui donne naissance à ces autres *Gestalten* que sont les «mélodies»; et *Tristan* n'était nullement fondé sur la gamme chromatique, mais sur l'échelle *heptatonique chromatisée*, tandis que la gamme chromatique tempérée *n'est pas* une *Gestalt*; elle est amorphe, et peut être continuée au grave et à l'aigu aussi loin que l'on veut, tandis que toute «tonique», toute «dominante», toute «sous-dominante» disparaît de sa structure, de même que toute «tonalité»”.<sup>193</sup> Por encima de la Gestalt-theorie, el concepto de totalidad adquiere *per se*, en la obra de Ansermet, una importancia estratégica.

Si las teorías de la Gestalt convienen y en algún aspecto casan con los postulados de Ansermet, las teorías del Pragmatismo –en particular de W. James– le son, por el contrario, realmente ajenas y, de hecho, se contraponen al núcleo holístico, radial e intencionalmente fenomenológico de su pensamiento. No puede hablarse de música de “quintas abiertas” en el inicio de la *Novena*, ni “cambio de lo rudimentario a lo bien formado”. Lo bien formado se presenta ya desde el comienzo con la claridad de la articulación rítmico-formal y supone, sobre la estructura de la quinta abierta *la-mi* –fenómeno sonoro y no musical– la perspectiva tonal del sentimiento musical de la tónica –fenómeno musical y no sonoro– por el cual la quinta abierta de los dieciséis primeros compases se convierte en la dominante del fragmento. La musical sonoridad de ese inicio no tiene nada que ver con la quinta sonora (aunque no podría darse sin ella), sino con su presentación armónica no *direcciona*, en términos de Ansermet –es decir, sin la tercera del acorde– y su confirmación como dominante en su tendencia hacia la aparición del primer tema en la tónica de *re menor*. La garantía de la forma no impide la metáfora pero la condiciona. La toma de posición filosófico-antropológica de Ansermet frente al *pragmatismo* y la psicología conductista, queda muy bien definida en las siguientes palabras: “Hors du domaine affectif, l'attitude fondamentale de l'Anglais le dirige vers le «pratique», à moins qu'il s'adonne au logicisme et au pur rationalisme; et son

---

193 *Ibidem*, 772.

orientation ver le «pratique», qui cache une attitude «intéressée», débouche dans le *behaviorisme* et le *pragmatisme* formulé par William James: une idée est «vraie» aussi longtemps qu'on la croit profitable à notre vie. Et c'est effectivement la vérité, tant qu'on reste sur le plan de la réflexion seconde. L'attitude fondamentale de l'Anglais l'aveugle donc sur les fondements préreflexifs de notre existence; il n'en constate que les effets, et s'exprime par des *statements* ou, par prudence, des *understatements*".<sup>194</sup>

Pero volvamos al hilo central de nuestro discurso. Como en el proyecto lírico, Ansermet distingue también en el proyecto épico lo subjetivo y lo objetivo. Las *Variationen über ein Thema von Joseph Haydn*, de Brahms, pertenecen a la épica subjetiva y, siempre en palabras de Ansermet, las *Enigma Variations* de Elgar, a la objetiva. Mientras la obra de Brahms concierne la existencia de *sí*, las *Enigma Variations* de Elgar expresan, a través de todas y cada una de sus variaciones, un carácter observado en el mundo. Las Variaciones de Brahms anuncian externamente por la forma el modo de ser interno de una existencia que se vuelve sobre sí misma. Un modo de ser que se muestra, en su propia justificación absoluta, en cada una de las variaciones y se desenvuelve en referencia exclusiva al tema de Haydn elegido por Brahms. En las *Enigma Variations*, en cambio, cada una de las catorce variaciones son retratos que Elgar dedica a amigos (un arquitecto, un editor o un violoncelista aficionado) o familiares (su propia esposa). Lo observado en el mundo es la amistad o el afecto que Elgar deposita en la música valiéndose del artificio de adjudicar notas a las iniciales del nombre o pseudónimo del retratado.

También la *Suite* procede por encadenamiento de todas sus partes. Independientemente de su *funcionalidad*, o de la finalidad para la que fueron compuestas, tanto la *Suite de Danzas* del barroco y del clasicismo como las suites de la primera mitad del XIX, del último romanticismo y, en general, del siglo XX, participan del proyecto épico. El contraste de carácter y tempo entre los diferentes números de la *Suite*, así como su agrupamiento por tonalidades,

---

194 Ansermet.FM, 667.

transmiten a la pieza entera la coherencia potencial de su desarrollo a partir del movimiento inicial. Así, las *Partitas para Clave* de Bach abren la sucesión de piezas o números con un movimiento a modo de preludio –*Preludium*, *Toccatà*, *Sinfonia...*– (o, en el caso de las *Suites para Orquesta*, con una *Oberatura*). De similar manera, Alban Berg, doscientos años más tarde, inicia su Suite Lírica con un *Allegretto gioviale* que, un movimiento detrás de otro, conduce como conclusión, más que como desenlace, al final doliente del *Largo desolato*. Otros tipos de forma relativamente autónomos –aunque emparentados o, a menudo, embrionariamente conformadores de la *Suite*– como la *Passacaglia* y la *Chacona* siguen la estructura de las variaciones. El *Rondó Sonata*, híbrido entre la *Sonata* y el *Rondó* simple –cuyos orígenes reposan en el antiguo *Rondó* vocal– adopta una disposición marcada, como dice Ansermet, por la inserción, en la Forma Sonata de una *incidencia*; la inclusión de una parte central que viene como a sustituir el trabajo temático del *desarrollo*. La variación épica –que lo es de una existencia– está presente en el distinto carácter de las partes –A y B– que aparecen ya en la exposición (ABA) como un trayecto consolidado por la tonalidad mediante la relación *tónica* (A), *dominante* (B), *tónica* (A). La inserción de la parte central (C) abre un episodio que establece un contraste y da lugar de nuevo a la aparición de la relación ABA (esta vez completamente en la tónica) con la que se cumple, después de la coda, el acabamiento de la forma.

Los tres proyectos musicales se mezclan constantemente en el seno de una obra de estilo sinfónico. La acepción que Ansermet recoge de esta denominación, está ligada a la Forma Sonata, forma por excelencia en la que se encarna el sentido autónomo de la música instrumental. En un sentido muy amplio, estilo sinfónico es, por tanto, música instrumental, no necesariamente orquestal, que fragua su modelo autosuficiente principalmente en la sonata, tanto al construirse desde la expresión como al cristalizarse desde la forma. En el pensamiento de Ansermet, el estilo sinfónico define el proceso mediante el cual la música puramente instrumental, liberada de la custodia de la palabra, encuentra, en la forma, la culminación de su proceso expresivo

y, en la expresión, el motor de elaboración del apogeo formal. El estilo sinfónico sería, así, tanto proceso como culminación, y perfecta adecuación entre la expresión y la forma, entre lo que se dice y los que se quiere decir. Históricamente esa adecuación entre expresión y forma se corresponde con el estilo clásico de Haydn, Mozart y Beethoven, un estilo en el que la preeminencia de la necesidad expresiva de la música instrumental, en tanto que música absoluta (incluso aún cuando en las obras se utilice la voz), halla acomodo en una forma<sup>195</sup> que es explicación de aquella urgencia de expresión y en la que, en consecuencia, los límites entre contenido y continente aparecen difuminados. La forma –la Forma Sonata, singularmente– es, entonces, expresión trascendida en interioridad. “La forme musicale [del clasicismo] –dice Piguet– est la signature de la volonté d’expression. Les fils de Bach ont donc été réellement les héritiers de leur père; car cette héritage était que la musique doit conquérir son expression dans la forme. Et c’est un fait historique que la forme-sonate remonte à Philippe-Emmanuel. L’expression classique cherche donc et trouve sa forme; il n’y a pas, pour un classique, de forme séparable de son intention; une forme inexpressive est une mauvaise forme. La forme-sonate en revanche, loin d’être un cadre abstrait pensé comme possible, est une conquête de l’expression même; nul n’avait été la chercher dans la fameuse armoire aux possibles. La forme classique est donc moins une forme que une *mise en forme*”.<sup>196</sup>

El asentamiento del estilo clásico es, desde este punto de vista, un discurrir que coincide en la historia de la cultura y del pensamiento con los límites posteriores de la Ilustración y su transición hacia los márgenes más o menos desdi-

---

195 “Por primera vez –dice Fubini–, la organización de los sonidos en la forma sonata sigue principios absolutamente autónomos, únicamente internos a la música, ya no dependientes ni de la danza, ni de la poesía, ni de la rigidez de esquemas de la tradición. La forma sonata ofrece al músico un instrumento *narrativo* rico en potencialidades y abierto a las mas variadas posibilidades. Los sentimientos encuentran un amplio espacio, en un marco de *clarté* ilustrada, para expresarse y desarrollarse en un recorrido de aventuras, cuya secuencia, con todo, el músico tiene bien segura. El ideal ilustrado de un arte discursivo, en el que la fantasía y razón halla el punto de encuentro más equilibrado, encuentra en la forma sonata su mejor ejemplificación y realización”. Enrico Fubini. *El Romanticismo: entre música y filosofía*, Publicacions de la Universitat de València 2007, págs. 60-61.

196 J.-Claude Piguet. *Ernest Ansermet et Les fondements de la Musique, op. cit.*, pág. 97.

bujados del primer romanticismo musical. Si el espíritu clásico encuentra su manifestación extrema en el Beethoven de la *Tercera Sinfonía*, las obras posteriores de Schubert –contemporáneas de las últimas de su admirado Beethoven– establecen la frontera de la ampliación del estilo clásico maduro, alcanzado, en los últimos veinte años del XVIII, en el Haydn de los *Cuartetos op. 33* o de las *Sinfonías París*. Tal y como dice Fubini, “en la base de la concepción beethoveniana, se encuentra el sonatismo vienés que Beethoven hereda directamente de Haydn, más aún que de Mozart, llevado hasta sus últimas consecuencias. Tanto, que se puede decir que, a pesar de las apariencias contrarias, la forma sonata alcanza su apogeo con Beethoven, pero es también el inicio de una crisis profunda que la llevará a su descomposición conceptual, si no formal. De hecho, en todos los músicos del XIX, empezando por Schubert, a veces más, a veces menos, se encuentra el uso de la forma sonata, aunque ya vaciada de su significado originario”.<sup>197</sup>

El estilo sinfónico del que habla Ansermet es el estilo instrumental del período que muy escuetamente acabamos de resumir. El estilo instrumental del clasicismo edificó sus propias formas y dio especial relevancia a la forma sonata, que vino a representar el arquetipo estructural. Si nos atenemos a las opiniones de Charles Rosen<sup>198</sup>, la sonata, reducida a su esquema formal originario responde, por ampliación o articulación, a un plan elemental binario o ternario experimentado en modelos formales anteriores. Si el plan ternario –propio del *aria da capo* o del *minueto*– con su simetría simple (ABA) más que influir evidenció, en el último tercio del XVIII, el predominio de una forma sonata ya instaurada, el binario, cuya estructura organizaba las primeras sonatas y muchos de los movimientos de la *suite de danzas*, prefiguró desde finales del siglo XVII el surgimiento de la sonata clásica. Con todo, la disposición interna de las primitivas formas ternarias o binarias, sea cual fuere su ascendencia sobre la forma sonata, obedece a una relación tripartita que se fundamenta en el ordenamiento del arco tonal, Tónica-Dominante-Tónica (T-D-T). Este ordena-

---

197 Enrico Fubini. *El Romanticismo: entre música y filosofía*, op. cit., págs. 71-72.

198 Ver al respecto el libro de Charles Rosen *Sonata Forms*, Norton 1980, singularmente los capítulos tercero (*Ternary and Binary Forms*) y cuarto (*Aria*).



miento, simétrico y naturalmente mimético en el *aria da capo*, es también en los esquemas binarios, cualquiera que fuese su disposición<sup>199</sup>, el cimiento que posibilita la forma.

Es a ese substrato tonal al que, desde una perspectiva sensiblemente distinta de la de Rosen, se refiere nuestro autor al hablar del sentido de la forma. Para Ansermet, como ya apuntamos, la forma condiciona el *sentido* de la obra musical, pero no es el ingrediente al cual debemos supeditar y vincular exclusiva ni esencialmente su significación. La posibilidad de significación de una sinfonía o de un cuarteto proviene no de la forma sino de la substancia; la substancia es aquí la melodía, la armonía y el ritmo, es decir, el sentido tonal alcanzado a partir de la era armónica. Tanto la individualidad específica de una obra –es decir, el *corpus* que emerge y se dimensiona mientras (nos) lo reconocemos–, como su *sentido*, resulta de la substancia (tonal) de la que está hecha. Significada por la forma, la individualidad y el sentido de una obra de música reposa en su substancia.

---

199 Rosen distingue en las formas binarias barrocas y preclásicas tres tipos básicos por cuya recíproca interacción surgirá el prototipo de la forma sonata. Rosen da el nombre de forma «de tres partes» al primer tipo y denomina forma «de dos frases» y forma «de movimiento lento» al segundo y al tercero respectivamente. Véase, Charles Rosen, *Sonata Forms, op. cit.*, pág. 18.

Lo que nos interesa destacar aquí es que en los tres tipos mencionados por Rosen las relaciones armónicas concentran la forma en un arco que encuentra, en la dominante, su punto de tensión y, en la tónica, su lugar de reposo. La ausencia de una caracterización y, en consecuencia, distribución dramatizada de los elementos melódicos en los esquemas ternarios –aún cuando aquella misma relación tonal en arco determine también su estructura– propiciará que formas como las del *aria da capo* queden paradigmáticamente alejadas del proceso de gestación de la forma sonata.

## VI. CONCLUSIONES

Nuestro convencimiento de que las ideas fundamentales de Ernest Ansermet mantienen su vigencia aún hoy en día –el supuesto primigenio de este trabajo–, se sustenta en el diálogo que mantenemos, desde tiempo atrás, dentro y alrededor de la experiencia de la música. A la luz de la cotidianeidad de dicha experiencia, nos parece consecuente afirmar que la intuición de Ansermet no anduvo errada, al menos si se parte de la premisa de que la obra musical y, en general, todo aquello que incumba a lo musical, ha de ser comprensible y no necesariamente analizable, es decir, entendible, en primera instancia. En realidad, el núcleo de nuestro discurso apoya la idea ansermetiana de que la experiencia de la música es originariamente inmediata o, para decirlo en términos fenomenológicos, se torna inmediata en el acto de la vivencia de la obra. Es una *Erlebnis*, una experiencia que presupone el acto constituyente del yo en el sentido de un *a priori* que se brinda a la subjetividad como un acto ante-comprensivo dado al mismo tiempo que el objeto de la experiencia. Por tanto, todo sobrevuelo cognoscente que pretenda explicar el proceso de la experiencia de la música –puesto que la música, como objeto estético pensado o vivido, implica necesariamente su formación misma en cuanto proceso– quedará atrapado en aquello que la música es, o se le atribuye, una vez ha sido ya realizada. Una fuga de Bach, una sonata de Beethoven o una sinfonía de Brahms, no pueden ser pensadas mientras se realizan, so pena de sustraerse a la continuidad que es garantía de su unidad de significado. Lo que se piensa de una obra musical mientras ocurre, no es la música sino lo que se dice o puede ser dicho de la obra mientras se hace o una vez

## VI. CONCLUSIONES

fue ya hecha con anterioridad. En nuestra opinión, el pensamiento de Ansermet gravita en torno a esta presunción fundamental.

A lo largo de esta tesis hemos determinado los principales contenidos en los que se enmarcan tanto el desarrollo como la justificación de aquella idea nuclear de Ansermet y, en general, su aproximación filosófica y fenomenológica. Pero habremos de concluir que, en definitiva, es en ella en donde radica, al margen de las consideraciones de diferente tipo que pretenden arroparla, el centro de todo su discurso. Su particular apropiación del método fenomenológico se efectúa, de este modo, en el descubrimiento mismo de la naturaleza espacio-temporal de la música. Y es, en correspondencia, el encuentro con la espacio-temporalidad musical lo que le conduce a la adopción de la fenomenología. El objeto de la fenomenología de Ansermet es, por tanto, el espacio musical y, por extensión, un espacio-tiempo. No es un espacio acústico o sonoro (el punto del espacio físico donde situamos la emisión del sonido), ni un espacio subjetivo y psicológico (la sucesión y acumulación de hechos psíquicos), sino un espacio imaginario que para la consciencia es evidente y real. Lugar propio de una consciencia que oye y que habita los sonidos significándolos, el espacio musical se conforma a la vez al transitar en él la música. Contrariamente a la opinión común, el oyente no percibe una melodía. Lo que percibe es el sonido articulado en una sucesión en el tiempo del mundo a la que una modalidad de conciencia, que Ansermet denomina auditiva, da altura relativa y constituye y diferencia intervalos desde la perspectiva de un horizonte tonal y espacial determinado. Significados por la consciencia, la posición tonal y la distribución espacial –la trayectoria de esas posiciones tonales constituidas y constituyentes en ese espacio– construyen, mediante una determinada articulación rítmica y cadencial y dentro de un cierto *tempo*, la melodía o, más estrictamente, el *motivo*, unidad mínima de sentido de la música.

Esta es la contribución fundamental de Ansermet a la música desde la mirada fenomenológica: la descripción y el análisis de la constitución del “objeto” musical primigenio, fuente de toda música. Lejos de ser un fenómeno sonoro, el objeto de la música se da como fenómeno a la consciencia que lo constituye, consciencia que, erigiéndose instantáneamente y por ese acto intencional en consciencia musical, le da sentido. El *motivo*, y su plasmación en la melodía

## VI. CONCLUSIONES

es, por tanto, un fenómeno de consciencia y no un fenómeno sonoro ocurrido en el mundo de los sonidos exteriormente a la consciencia.

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

El terreno en el que la actividad afectiva engrana y liga consciencia auditiva y consciencia musical, es el de la tonalidad. La tonalidad es para Ansermet la

## VI. CONCLUSIONES

condición inexcusable del sentido de la música. Los *motivos*, sus extensiones, articulaciones y contrastes, cobran sentido “leídos” únicamente en la ley tonal, expresión que en Ansermet conlleva la posibilidad de una consideración ética de la música, alejada, no obstante, de cualquier determinación moral. Los caminos que la tonalidad recorre mientras los crea, o establece recorriéndolos, desembocan y determinan a la vez el proyecto formal. La forma musical es la explicitación de un *proyecto de ser* que lleva en sí misma la consciencia musical, que no es otra cosa que la síntesis de la consciencia ética de sí y a la actividad afectiva. Situado en el extremo superior de la trascendencia, y en el umbral de la elaboración de una particular metafísica –contenida sobre todo en el ya citado apartado dedicado en *Les fondements de la musique a La phénoménologie de Dieu–*, el fundamento del proyecto de ser de la consciencia musical, como consciencia ética, es para Ansermet, “l’extension aux grandes dimensions de la durée du fondement de l’existence de soi dans la plus petite dimension de la durée”.<sup>1</sup> Es decir –traído al terreno de la expresión musical acabada–, el proyecto formal efectuado en la duración y unido a un camino de existencia en cuanto estructura dinámica de temporalidad.

La dura crítica de Ansermet a la música atonal y dodecafónica y a las vanguardias musicales de los cincuenta del pasado siglo<sup>2</sup>, parece sustentarse en el descubrimiento de los fundamentos originarios de lo musical por él explorados y mantenidos. En esta línea, la argumentación teórica aparentemente habría precedido a la realidad del hecho musical, sancionando e, incluso, anatematizando ideológicamente una práctica compositiva desdeñada sin más por apartarse de los cánones estéticos de la música tonal. Pero la tensión que en el ideario de Ansermet resulta de oponer indagación del fundamento de la música y juicio sobre la música ya entonces llamada contemporánea (y que desde entonces hasta ahora ha mantenido tal denominación), emana, en nuestra opinión, de una constatación anclada en la experiencia práctica de la música. Ansermet no antepone el juicio a

---

1 Ansermet.FM, 453.

2 Como ya sabemos, el reproche a Stravinsky, incluso al Stravinsky dodecafónico, toma otra dirección y adquiere un cariz sensiblemente distinto. Pone en evidencia y, en cierto modo, lamenta la deriva insustancial, “puramente estética” de su música, una vez ya adentrado su estilo en el período conocido como neoclásico.

## VI. CONCLUSIONES

la experiencia. En su intento por zafarse de la mera opinión, no sólo conoce en profundidad las obras que dirige (como lo demuestran sus certeros y originales análisis de obras y sistemas de las vanguardias de principios del siglo XX), sino que las mide en función de su capacidad de ser abarcables y comprensibles como totalidad, por encima de su posible incidencia social. Ansermet, frente a la música contemporánea, no esgrime juicios de valor, ni se contenta con expresar su particular criterio estético. Al igual que Furtwängler, su pensamiento se ocupa de algo más esencial y trascendente que del mero rechazo o aceptación de uno u otro estilo musical. Así, hablando de la música contemporánea, dice Ansermet: “Toutefois, nous n’entendons pas tirer de ces constatations un jugement de valeur. Il ne s’agit pour le moment que de poser le problème du sens de la musique; nous ne l’avons pas résolu et nous ne savons pas encore comment il nous conduira au problème de la valeur. Nous ne savons pas davantage le sens que nous pourrions découvrir par la suite à la musique que nous venons de décrire. Tout ce que nous pouvons constater, c’est qu’elle est sortie de «l’évidence», et que la voie où sont entrés les musiciens au seuil de notre époque débouche dans le problème”.<sup>3</sup>

Y lo problemático, quizá escondido y aminorado –cuando no anulado– entre los pliegues de una conformidad oficial, se ha perpetuado más allá del umbral de la época que le tocó vivir a Ansermet. Desde entonces hasta nuestros días, el axioma que ha garantizado el valor estético de una obra musical contemporánea era –y aún sigue siendo– el de la novedad, casi siempre ligado a la idea científica y técnica de progreso. Se adjudicaba mayor o menor valor a la nueva obra, el cumplimiento más o menos estricto de aquel axioma garantizaba el ingreso del compositor en la modernidad musical. Tanto antes como ahora mismo, por progreso se entiende la novedad *per se*, soportada por una militancia ostentosa de la *no referencialidad*. Cualquier referencia hacia el pasado –y el pasado es siempre, para la música contemporánea, la tonalidad– sufría y sufre la inmediata condena. Originalidad, así entendida (y voluntaria falta de referencia), casi ha permitido cualquier resultado con solo invocar el nombre de una libertad ungida por principios teóricos más o menos sistemáticos. Las preguntas legitimadas en la experiencia que ya en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial y, posterior-

---

3 Ansermet.EM, 87.

## VI. CONCLUSIONES

mente, en la época de redacción de *Les fondements de la musique*, se planteó Ansermet mantienen hoy, a nuestro parecer, su validez: ¿Existe la música contemporánea sólo en su negación sistemática de la tonalidad? Y, en caso afirmativo, ¿ha existido en realidad una transición semejante de la tonalidad a la atonalidad como la que se produjo, por ejemplo, entre la monodia y la polifonía, o entre la polifonía y la época de la tonalidad armónico-melódica? ¿Ha substituido la música contemporánea la autonomía de significado de la música tonal por una propia? ¿Ha creado su particular sistema de referencias? ¿Puede decirse que la música contemporánea ha sabido construir una forma de trascendencia que la exonere de cuestionarse a sí misma en cada nueva obra?

No hace falta insistir demasiado en que, ya desde las épocas de Darmstadt, la más mínima condescendencia seria con la tonalidad concitara el mayor de los anatemas. (Por supuesto, esto no quiere decir, tampoco, que la tonalidad, por el simple hecho de su empleo, haya de ser tomada como patente de corso para justificar el valor musical de cualquier partitura). En este contexto, no deja de ser significativo que la tan denostada por Ansermet música dodecafónica, aun la más o menos estrictamente construida, recibiera paradójicamente el desdén de las vanguardias más recalcitrantes (recuérdese el famoso “Schönberg est mort” de Boulez en 1952, exclamación en cierto modo reivindicadora del estilo de Webern). Fuera esto tal vez porque, a pesar del significado histórico de su “ruptura”, la música con doce sonidos se presentó a sí misma en su nacimiento, y fue presentada por músicos, teóricos y filósofos del arte, como la evolución lógica y natural de la desintegración de la tonalidad. El famoso acorde de *Tristan und Isolde* atestiguaba y venía a simbolizar la enfermedad irreversible de la jerarquía tonal y, por tanto, de las estructuras tonales. Y así, a la atonalidad, primero, y al dodecafonismo, después, les cupo, respectivamente, asestar el golpe y certificar su defunción si bien, al mismo tiempo, llorar su pérdida. De esta manera, la superación dialéctica de la tonalidad hubo de conservar, cuanto menos, la imagen fantasmagórica del aparato teórico y formal de lo superado. Desde esta óptica, el dodecafonismo tenía, sin duda, un compromiso ineluctable con el pasado. Era cosa del pasado; su consecuencia razonable. Así y todo, escribir en los aledaños de los ochenta del siglo XX según el método de Schönberg, no suponía ser arrojado completa-

## VI. CONCLUSIONES

mente fuera de los límites de la contemporaneidad musical. Ser dodecafónico, o serlo con reservas, se toleraba como un tributo al pasado –si bien de poca monta, por cierto–, o como un valor de cambio poco menos que fuera de curso pero que conservaba un cierto aroma de modernidad.

Pero si la práctica del dodecafonismo puede suscitar las más hondas dudas creativas, la desconexión y hasta el apartamiento pertinaz de todos los “ismos” de las vanguardias (incluido el dodecafónico) de la posibilidad de una escucha integradora, de una audición comprensiva, más allá del entendimiento procurado por explicaciones técnicas o anecdóticas, hacen tambalear la creencia en el sentido autónomo de la música contemporánea. La autosuficiencia de obras y “estéticas” particulares, encaramadas al andamiaje teórico oportuno que les proporcionaba la justificación idónea para su existencia, ha crecido en dirección contraria a su conexión con los hipotéticos destinatarios o, por decirlo de otra manera, a su receptibilidad inmediata en la experiencia de la música. El posible ensimismamiento de la música contemporánea, su solipsismo, se medía –y se mide aún hoy– en el barómetro de su posible incidencia, es decir, de su incidir potencial. Incidencia, pero no *aceptación*, ya que la primera no supone necesariamente la segunda. El valor de la incidencia encuentra acomodo en la categoría de lo *interesante*, comodín estético que justifica cualquier resultado y nos exime no sólo de una valoración comprometida sino de la simple experiencia musical, en la corriente de nuestras vivencias; experiencia de lo que puede o no incidir y de la incidencia misma.

A nuestro modo de ver, el primer *interés* que la música contemporánea reclama para sí es, precisamente, el de la novedad, y es eso, por encima de todo, lo que la puede o no hacer *interesante*. Aún a costa de perder el sentido de aquello para lo que es o de lo que es novedosa, la *nueva música* continúa ansiando lo nuevo en sí mismo, y el compositor que quiera merecer el nombre de *contemporáneo* debe coronar esa novedad construyéndose un lenguaje propio; uno de los mitos de la creación musical contemporánea. Así, la composición contemporánea ha venido procurándose una puerta de entrada en la Historia antes de que ésta hubiese transcurrido. La obra nueva que cumpla con los requisitos de lo contemporáneo, se asegura un lugar en el último escalón, previamente definido y extrañamente desvinculado de la corriente interna del devenir histórico, de la



## VI. CONCLUSIONES

Historia de la Música. Tal vez por eso no es de extrañar, aunque no deja de ser llamativo, que la música contemporánea –símbolo de la ruptura y hasta de la transgresión– sea, desde hace décadas, y aún hoy lo siga siendo, la más académica de todas las músicas. Sea cual fuere el “lenguaje propio” que adopte, la música contemporánea es, salvo excepciones, la única que figura como materia de enseñanza en los conservatorios y escuelas superiores de música; una oficialización académica que se anticipa a la supuesta incidencia novedosa de la creación musical actual. Tal vez, la música contemporánea se ha acostumbrado a vivir en su propio habitáculo, reivindicando su derecho a existir, en medio de un hábitat tonal nunca abandonado que, tercamente, le recuerda su marginalidad. Tal vez en eso estribe su naturaleza ontológica: ser un ente construido sobre la negación teórica de una totalidad referencial inmanente –la tonalidad en su sentido más amplio– que, sin embargo, no ha visto afectadas sus estructuras fundamentales ni alterados sus principios constitutivos por efecto de aquella negación.

Lo que Ansermet intuyó, hoy cobra sentido y, acogiéndonos al eco de su pensamiento, tal vez podamos argüir que el problema que se suscita no sea tanto la dilucidación de lo que caracteriza lo nuevo, sino el que esta condición –el ser nuevo, distinto y original de la obra– se anteponga artificialmente al propio resultado del darse artísticamente. El problema, quizá, es que con esta urgente búsqueda de la diferencia, hemos topado con una general uniformidad, una no distinción. Posiblemente no hay cosa que haya contribuido más a la marginalidad y a la marginación de la música contemporánea que la *in-diferencia*. Y esto en los dos sentidos: en el de no distinguirse para ella misma y hacia sí misma (por la negación de estructuras referenciales trascendentes) y el de no poder ser distinguida desde fuera. Dentro de esa *no diferenciación*, las obras musicales contemporáneas en su individualidad y como pertenecientes a un hecho socio-cultural evidente, son, sin duda, existentes, pero su problemática, a nuestro entender, incumbe a la substancia del asunto y no a sus accidentes. Es un problema estructural, no coyuntural, instalado más allá de resultados y actuaciones concretas. Un problema estructural al que Ernest Ansermet dedicó sus esenciales preocupaciones sobre la música.

\* \* \*

## VII. ANEXO I

### CRONOLOGÍA DE ERNEST ANSERMET

- 1883 Ernest Ansermet nace el 11 de noviembre en Vevey. Estudios de piano con su madre. Después, de violín y piano en casa de un profesor de su ciudad natal, y clarinete y trompeta con su abuelo de Mont-la-Ville.
- 1896 Cabo-trompeta de la fanfarria del cuerpo de Cadetes de Vevey.
- 1897 Lecciones de armonía con Ernest Bloch y Alexandre Denéréaz.
- 1900 24 de marzo. Interpreta su primera composición *Conte d'avril*, para piano, en el Teatro de Vevey.
- 1903 Se licencia en ciencias de las matemáticas por la Universidad de Lausanne. Enseña matemáticas en la Escuela normal de Lausanne.
- 1904 Enseña matemáticas y dicción en el *collège classique* cantonal de Lausanne. Escribe crónicas musicales en *La Gazette* de Lausanne.
- 1905 Encuentro con el poeta René Morax.  
*Verano*. Encuentro con el director de orquesta Lacerda.  
*Otoño*. Parte hacia París para estudiar matemáticas en la Sorbona y contrapunto e historia de la música en el Conservatorio. Renuncia a su tesis de matemáticas.
- 1906 Regresa a Suiza. Se casa con Marguerite Jaccotte. Es nombrado profesor de matemáticas y de dicción en el *collège classique* cantonal. Encuentro con C. F. Ramuz. Entra en el ambiente literario del cantón de Vaud.
- 1907 Fallece su padre. Estancia en París. Encuentro con el escritor Romain Rolland. El 12 de diciembre nace su hija Anne-Jacqueline.

## VII. ANEXO I. CRONOLOGÍA DE ERNEST ANSERMET

- 1908 19 de Octubre. Da una charla audición en Vevey: “Claude Debussy y sus melodías”. Inicio de una correspondencia de 34 años con Ramuz.
- 1909 Estancia en Munich y en Berlín. Curso de percusión. Sigue los ensayos y conciertos de la Filarmónica de Berlín
- 1910 Marzo: estancia en París. Asiste a la primera interpretación de *Rondes de printemps* de Debussy. Encuentro con el compositor.
- 1911 El 15 de marzo su primer concierto al frente de la Orquesta Sinfónica de Lausanne (obras de Debussy, Dalcroze y Beethoven). Excelente acogida de público y crítica. En noviembre, inicio de la correspondencia con el compositor y arreglista Henri Duparc.  
*En diciembre*, sustituye, en tres conciertos en el Kursaal de Montreux, al director de orquesta Lacerda, que ha caído enfermo.
- 1912 En abril es nombrado director titular de la orquesta del Kursaal de Montreux. En julio se establece en Clarens, en la villa *La Pervenche*, a dos pasos de Stravinsky. En octubre dirige en Montreux un concierto íntegramente dedicado a Duparc.
- 1913 Encuentro con Stravinsky en abril, a la salida de un concierto en Montreux. Encuentro con Ravel que viene a trabajar a Clarens con Stravinsky. El 29 de mayo, Ansermet asiste en París al estreno de *Le Sacre du Printemps*, de Stravinsky, bajo la dirección de Pierre Monteux, en el Teatro de los Campos Elíseos
- 1914 Dirige en enero la primera audición integral, en Suiza, de los *Nocturnos* de Debussy, y en abril la *Symphonie N° 1 en Mi bémol* de Stravinsky cuyo scherzo es repetido el 16 de Abril bajo la dirección del compositor. Inicio de una correspondencia de 52 años con Stravinsky. En mayo dirige *Tell* de René Morax y Gustavo Doret en el teatro del Jorat, en Mézières, cerca de Lausanne. Declaración de guerra en agosto. Se disuelve la Orquesta del Kursaal. Funda en octubre la *Asociación sinfónica romande*, que dura hasta diciembre.
- 1915 Dirige en enero como director invitado su primer concierto en Ginebra. El programa, dedicado a la música rusa, comprende entre otras, la primera audición suiza de la suite de *Petrouchka*, de Stravinsky. Es llamado por Diaghilev para dirigir la orquesta de los Ballets Rusos para reemplazar a Pierre Monteux. Es nombrado sucesor de Stavenhagen en Ginebra. Dirige en noviembre su primer concierto de abono en Ginebra, y en diciembre a la orquesta de los Ballets Rusos en el Gran Teatro de Ginebra. Estrena *Soleil de Nuit* según Rimski-Korsakov.

VII. ANEXO I. CRONOLOGÍA DE ERNEST ANSERMET

- 1916 A principios de enero, inicio de la gira de los Ballets Rusos por EE. UU.; 105 espectáculos en 105 días, en 18 ciudades. Regreso a Europa en marzo. Gira por España. En agosto, Ansermet dirige *Las Meninas*, ballet basado en *La Pavana* de Fauré.
- 1917 Gira de los Ballets Rusos por Italia y España. Cocteau, Satie y Picasso se unen al grupo. Picasso retrata a Ansermet en Barcelona. En mayo dirige, en el Teatro de Châtelet de París, *Cuentos rusos* de Liadov, en París, y *Parade*, de Satie. Último encuentro en mayo con Debussy, que le confía las correcciones para la partitura de *La Mer*. En septiembre gira de los Ballets Rusos por Argentina. Última aparición de Nijinski en los espectáculos de Diaghilev. Encuentro con Victoria Ocampo.
- 1918 El 22 de mayo da un concierto con sus composiciones en el Conservatorio de Lausanne. Estrena en septiembre *Histoire du Soldat*, de Stravinsky y Ramuz, en el Teatro Municipal de Lausanne. El 14 de noviembre funda la Orquesta de la Suisse romande (OSR) en Ginebra. El 30 de noviembre, dirige, en Ginebra, el primer concierto de abono de la OSR. Dirige en diciembre en el Victoria-Hall de Ginebra, un concierto *In Memoriam* a Claude Debussy, fallecido el 25 de Marzo.
- 1919 De mayo a julio, temporada de los Ballets Rusos en Londres. En mayo dirige *La Boutique fantasque*, ballet según Rossini, en el Teatro Alhambra de Londres y el 2 de julio, en el mismo lugar, estrena *El Sombrero de tres picos* de Falla. Dirige en diciembre en Ginebra la primera audición de *Le chant du rossignol* de Stravinsky.
- 1920 En la Ópera de París, dirige en febrero *Le chant du rossignol* de Stravinsky, en versión de ballet y, en mayo, *Pulcinella* del compositor ruso y *Le astuzie femminili* de Cimarosa. Dirige, en verano, en Londres (Ópera y Covent Garden), y el 20 de julio, en la Wigmore Hall, la primera audición de la *Grande Suite de L'Histoire du Soldat*. En diciembre dirige con gran éxito *Le Sacre du Printemps* en el Teatro de los Campos Elíseos.
- 1921 Encuentro en febrero con Honegger en París con ocasión del estreno de *La Pastorale d'été*. Ansermet propone su nombre para la composición del *Roi David* de René Morax destinado al Teatro de Jorat para el mismo año.
- Estrena en mayo *Chout* de Prokoviev en el Teatro de la Gaïte-Lyrique de París. *La Revue musicale* publica el artículo de Ansermet sobre Stravinsky.
- En octubre dirige en Lausanne, con la OSR, la primera audición de *Horace victorieux* de Honegger.

## VII. ANEXO I. CRONOLOGÍA DE ERNEST ANSERMET

- 1922 Funda con Alban Berg y Anton Webern la *Sociedad Internacional para la música contemporánea* en Europa (SIMC). Dirige en mayo *Renard*, de Stravinsky, en la Ópera de París. En noviembre dirige en Berlín, con la Filarmónica, la primera audición alemana. Acogida triunfal.
- 1923 El 5 de febrero, dirige en Ginebra la primera audición suiza de *Le Sacre du Printemps* y el 7 de abril, también en Ginebra, la primera audición del *Chant de joie* de Honegger. En junio dirige *Les Noces* de Stravinsky en el Teatro de la Gaîte-Lyrique de París. Fin de la actividad regular con los Ballets Rusos.
- 1924 Estreno el 8 de mayo, en la Opera de París, y bajo la dirección de Koussevitsky, de *Pacific 231* de Honegger, partitura dedicada a Ansermet. En verano, primera temporada de conciertos en Buenos Aires. Grandes éxitos. Encuentro con Vitoria Ocampo e inicio de la correspondencia entre ambos, una de las más importantes que mantuvo Ernest Ansermet. En noviembre dirige en Ginebra un concierto extraordinario en honor a Stravinsky.
- 1925 Debut de la carrera internacional de Ansermet; desde entonces es invitado a dirigir regularmente por Europa y América.
- 1926 En enero dirige en el Teatro Municipal de Lausanne, la primera audición europea del *Concerto grosso* de Bloch. Dirige en agosto, en Buenos Aires, el *Roi David* de Honegger. Victoria Ocampo actúa en el papel de la recitadora. En diciembre dirige en Ginebra, en el Victoria Hall, la primera audición europea de la *Suite de Danses*, de Bartók.
- 1927 Funda el *Chœur Romand* y dirige varios conciertos para el centenario de la muerte de Beethoven. En marzo estrena en Ginebra, *Rythmes* de Frank Martin.
- 28 y 29 de Enero. Dirige en enero la versión integral (en versión de concierto) de *Le Martyre de San Sébastien* y *La Mer* de Debussy, en ocasión del décimo aniversario de la muerte del compositor. Gira en marzo por la Unión Soviética. Conciertos en Moscú y Leningrado. Con Alfred Cortot y Louis Forestier, crea la Orquesta Sinfónica de París (OSP). El 10 de mayo graba una de sus primeros discos: *Capriccio*, de Stravinsky, con el compositor al piano. Con ocasión del primer concierto en París de la OSP, dirige en octubre el estreno de *Rugby* de Honegger, en el Teatro de Champs-Élysées. Director titular de los ballets de Ida Rubinstein, con los que debía estrenar el *Bolero* de Ravel el

## VII. ANEXO I. CRONOLOGÍA DE ERNEST ANSERMET

- 22 de *Noviembre*. Finalmente es reemplazado por Straram. Grandes dificultades para la OSP, que desaparecerá.
- 1929 Última temporada con Diaghilev en el Festival de Berlín. (Diaghilev muere ese mismo año). Entre abril y mayo, gira por la Unión Soviética; conciertos en Leningrado
- Inicio de un período de crisis y de dificultades financieras para la OSR. Temporada estival en Argentina. Situación difícil, a pesar de la intervención de Victoria Ocampo. Dirige en diciembre, con la OSP, en la Sala Pleyel de París, la primera audición de *Capriccio* de Stravinsky con el compositor al piano.
- 1930 En marzo estrena en Praga la *Rapsodia* de Martinů. Temporada de verano en Buenos Aires. Cofundador de la revista *Sur* de Buenos Aires. Dirige en octubre en el Gran Teatro de Ginebra, un concierto Stravinsky, con el compositor al piano. Estrena en noviembre, con la Filarmonía de Berlín, los *Quatre études pour orchestre* de Stravinsky. En diciembre dirige en Bruselas, en el Palais des Meaux-Arts, la primera audición europea de la *Symphonie de Psaumes*, de Stravinsky, y en Ginebra, en el Victoria Hall, la primera audición suiza del *Psalmus hungaricus*, de Kodály.
- 1931 Graves dificultades financieras de la OSR. En verano dirige, en Buenos Aires, en el Teatro Colón, *Pelléas et Mélisande*, de Debussy. Realiza varias giras por México y participa en la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional.
- 1932 Dirige en marzo la primera audición europea de *Helvetia*, de Bloch, en el Victoria Hall de Ginebra. En abril, firma de un convenio entre la OSR y la Radio Ginebra para la difusión de conciertos bajo la responsabilidad de Ansermet. Dirige en octubre, en su propia instrumentación, la primera audición en Lausanne, en el Teatro Municipal de los *Six Épigrapbes antiques* de Debussy.
- 1933 Gira en abril por la Unión Soviética. Conciertos en Moscú y en Leningrado. Grandes éxitos. Recibe el título de *Ingénieur és arts*. En otoño participa en las “Jornadas sinfónicas” de Strasburgo.
- 1934 La OSR se convierte en la formación titular del Gran Teatro de Ginebra. En enero estrena en Ginebra la versión francesa de *Les Noces* de Stravinsky, en la traducción de Ramuz. En Ginebra estrena, en enero, la *Pastoral* de Aloÿs Fornerod y el *Concierto para piano* de Frank Martin, con Walter Giesecking al piano, y en febrero el *Preludio au Grand Me-*

## VII. ANEXO I. CRONOLOGÍA DE ERNEST ANSERMET

- aulnes*, de André-François Marescotti. Entre junio y septiembre acepta la dirección de la Orquesta Sinfónica de México. Dirige en otoño la primera audición de *Rythmes* de Frank Martin, en Bruselas, y estrena *Guitare*, también de Martin, en Ginebra.
- 1935 Crisis en las relaciones OSR-Radio Romande, entre Radio Ginebra y Radio-Lausanne. Entre agosto y septiembre dirige en México una serie de conciertos en el palacio de Bellas Artes. Dirige en septiembre un concierto de música suiza en Bruselas. En otoño, dirige en París la primera audición francesa de su orquestación de *Epigraphes antiques*, de Debussy, así como la sinfonía *Mathis der Maler*, de Hindemith, en presencia de Cortot y de Furtwängler.
- 1936 El 22 de enero dirige en Ginebra el Concierto nº 1, para piano y orquesta de Frank Martin. Conciertos en Roma (música contemporánea) y Strasburgo, y temporada en México. Dirige en diciembre con gran éxito a la Filarmónica de Berlín.
- 1937 Bajo la iniciativa de Ernest Ansermet y con el apoyo de Adolphe Busch y de Arturo Toscanini, la ciudad de Lucerna crea las semanas internacionales de música. A partir del verano de este año, participa regularmente en el Festival de Scheveningen, al lado de Carl Schuricht. Gira en julio por Chicago y Hollywood. Discrepancia con Stravinsky a causa de *Jeu de Cartes*.
- 1938 Adopción del “Plan Ansermet” que da los cimientos definitivos a la OSR. Creación de la Asociación de Amigos de la OSR. Estreno en febrero de las *Danzas sinfónicas*, de Paul Hindemith, en el Victoria Hall de Ginebra.
- Estreno en marzo de la *Symphonie pour grand orchestre* de Martin, en el Teatro Municipal de Lausanne. En primavera dirige el concierto de inauguración del Festival de Lucerna del que es cofundador con Busch y Toscanini. Estrena en octubre, en Budapest, la *Sonate pou deux pianos et percusión* de Bartók, orquestada por Ansermet, con Bartók y Ditta Pasztory como solistas.
- 1939 Dirige en verano en el Festival de Lucerna. Estreno en noviembre, en Lausanne y Ginebra, de la *Ballade pour flûte* de Martin, orquestada por Ansermet,
- 1940 Ansermet pierde a su primera mujer. Estrena *Christophe Colomb* de Honegger, en Radio-Lausanne. Dirige al Concertgebouw en la Haya y en Amsterdam.

## VII. ANEXO I. CRONOLOGÍA DE ERNEST ANSERMET

- Inicio el 23 de junio de los conciertos de la OSR en Radio Ginebra. Ansermet dirigirá hasta 1968, 450 conciertos.
- 1941 Estrena en Ginebra, en febrero, el *Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales*, de Bohuslav Martinů. En junio dirige *Pelléas et Melisande* de Debussy, en el Festival de Zurich.
- 1942 Se casa en segundas nupcias con Juliette Salvisberg.
- Dirige en enero el estreno de la *Ballade pour trombone* de Frank Martin. En febrero dirige a la Filarmónica de Berlín. Conciertos en Viena, Salzburgo y Lisboa. En octubre, primera grabación de la OSR. *Sinfonías nº 40 y 41* de Mozart para una firma alemana. Estrena en noviembre el *Voyage de Printemps* de Fornerod, en Lausanne.
- 1943 En marzo, con motivo de su 60 aniversario es nombrado *Ciudadano de honor* de la ciudad de Vevey y doctor *Honoris Causa* de las universidades de Neuchâtel y de Lausanne. Dirige en Viena y en Berlín. Dirige en octubre a la orquesta del Festival de Lucerna. En noviembre, estrena la *Sonata da Camera pour violoncelle et orchestre* de Bohuslav Martinů, en el Gran Teatro de Ginebra.
- 1944 Estrena en febrero la *Ballada pour piano et orchestre* de Frank Martin, en Zurich. Ante el desarrollo de las circunstancias políticas, Ansermet invita a dirigir la OSR a Carl Schuricht y Wilhem Furtwängler. Con su ayuda, se instalan a orillas del lago Léman.
- 1945 Comienza la redacción de *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. A este respecto, estrechos contactos con Furtwängler. Dirige en mayo un concierto de música suiza en el Teatro de los Campos Elíseos.
- El 31 de mayo estrena el oratorio *In Terra Pax*, de Martin, con ocasión del final de la guerra. Dirige en noviembre, en Winterthour, *Jour de Fête suisse* de Honegger.
- 1946 La grabación integral de *Petrouchka* de Stravinsky, realizada en Londres por la Orquesta Filarmónica de Londres bajo la dirección de Ansermet, logra la más alta distinción americana. Estrena en julio la ópera *The Rape of Lucretia* de Benjamín Britten, en Glyndebourne. Participa en septiembre en los Encuentros Internacionales de Ginebra al lado de Jean Starobinski, del filósofo Karl Jaspers y de otras personalidades.
- Estrena en octubre la *Petite symphonie concertante* de Frank Martin, en Ginebra.



## VII. ANEXO I. CRONOLOGÍA DE ERNEST ANSERMET

- 1947 Comienzo de una colaboración regular de la OSR, bajo la dirección de Ansermet, con una gran firma de discos inglesa. Estrena en agosto la *Symphonie concertante*, versión para gran orquesta, de Frank Martin, en el Festival de Lucerna. Invitado por Toscanini, dirige en diciembre a la orquesta de la BBC en Nueva York.
- 1948 Inicio en marzo de la correspondencia regular con J. Claude Piguet, profesor de Filosofía en la Universidad de Saint-Gall y, después, en Lausanne. Da una conferencia en septiembre en los encuentros internacionales de Ginebra sobre la experiencia musical y el mundo de hoy. El 27 de octubre, estrena la *Messe* de Stravinsky, en la Escala de Milán. Gira por los Estados Unidos en noviembre. Dirige 4 conciertos al frente de la orquesta de la BBC, y las orquestas de Cleveland, Filadelfia, Boston, Dallas y Chicago.
- 1949 Entre agosto y septiembre, primer viaje, con gran éxito, de la OSR al extranjero, al Festival de Edimburgo. Dirige en diciembre en Viena y en Bruselas.
- 1950 Entre enero y febrero, dirige a la orquesta de la NBC y a las Orquestas de Washington y Filadelfia. En junio es elegido miembro de honor de la Asociación de músicos suizos. Dirige en octubre, con un considerable éxito, un “Gran concierto de música contemporánea” (Stravinsky, Martin, Bartók) para el 25 aniversario de Radio-Ginebra.
- 1951 Entre enero y febrero, dirige en Chicago, Filadelfia, Nueva York, La Habana, Washington, Montreal y 21 conciertos en Boston. Dirige en mayo *Cedipus Rex* de Stravinsky y el *Diablo cojuelo* de Françaix, en el Théâtre des Champs-Élysées. Dirige en julio la primera audición francesa del *Castillo de Barba Azul*, de Béla Bartók, al frente de la OSR en el Festival de Aix-en-Provence. Gran éxito también con *Le Sacre du Printemps*. Encuentro en otoño con Stravinsky en Ginebra. Dirige en Viena a la Filarmonía y, en Boston, a la Orquesta Sinfónica de Boston.
- 1952 Redacta una aproximación fenomenológica de la música bajo el título *Le sens de la musique*. Dirige en mayo la primera audición francesa del *Concerto pur violon et orchestre* de Frank Martin, en el Théâtre des Champs-Élysées. En julio dirige en Munich, después en la Filarmonía de Berlín, en ocasión del 70º aniversario de Stravinsky. Dirige 31 conciertos al frente de la Orquesta Sinfónica de Boston: 22 en Boston, 4 en Nueva York y los otros en diversas ciudades.

## VII. ANEXO I. CRONOLOGÍA DE ERNEST ANSERMET

- 1953 Restringe su actividad de director para redactar su obra. Durante este año sólo dirige a la OSR. Estrena en abril la *Ballade* de Alphonse Roy, en Ginebra. Es nombrado en noviembre Ciudadano de honor de la ciudad de Ginebra, con ocasión de su 70 aniversario.
- 1954 Prosigue la redacción de su obra. A principios de año, gira por los Estados Unidos. Dirige en octubre tres ballets rusos en el Festival de Edimburgo en homenaje a Diaguilev en el 25 aniversario de su muerte.
- 1955 Comendador de la Legión de honor. Dirige en Zurich y, en Italia, en Florencia y Palermo donde debe repetir como propina el *Bolero* de Ravel.
- Dirige en diciembre a la Orquesta Sinfónica de Boston realizando 22 conciertos en Nueva York, Filadelfia, Washington y Boston. Da una conferencia en la universidad de Harvard sobre algunos capítulos de su libro.
- 1956 Estrena en junio *La Tempête* de Fank Martin, en la Ópera de Viena. En diciembre dirige a la Orquesta de Filadelfia en Filadelfia.
- 1957 En enero dirige en Roma e inicia el concierto con un homenaje a Toscanini, fallecido el 16 de Enero. Dirige en abril a la OSR en Lugano, Bâle y Zurich, en junio de nuevo a la OSR en Viena y en Munich y, en agosto, en el Festival de Santander.
- 1958 Acogida triunfal de la crítica por la primera grabación estereofónica de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven por la OSR. Dirige en enero la Orquesta Nacional de España en Madrid. Entre mayo y junio, dirige 6 conciertos en Buenos Aires, después de 30 años de ausencia. Estrena en julio al frente de la OSR la *Ouverture en rondeau* de Frank Martin, en la exposición universal de Bruselas. Dirige en agosto cuatro conciertos en el Festival de Edimburgo.
- 1959 Estrena en junio en Ginebra, *Les Psaumes de Genève* de Frank Martin. En septiembre dirige la OSR en Varsovia y en Cracovia en el Festival de música contemporánea. Dirige en octubre en Londres la primera audición inglesa de la *Cantate de Noël* de Honegger. Estrena en diciembre el oratorio *Le Mystère de la Nativité* de Frank Martin, en Ginebra.
- 1960 En septiembre, dirige la OSR en Atenas. Dirige en noviembre a la Orquesta Nacional de París en el Teatro de Champs Élysées en la celebración del quinto aniversario de la muerte de Honegger.

VII. ANEXO I. CRONOLOGÍA DE ERNEST ANSERMET

- 1961 En primavera dirige en Berlín a la Filarmónica de Berlín. Dirige *Pelléas et Mélisande* de Debussy, en Alemania, en la Ópera de Hamburgo. Termina el 1 de junio el manuscrito de *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Dirige en Budapest donde se encuentra con Kodály. Dirige a la Filarmónica de Berlín. Dirige en verano a la Filarmónica de Berlín en el Festival de Lucerna. Dirige la Orquesta Sinfónica de Boston, en Boston y Nueva York. Se publican *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*.
- 1962 Dirige en enero *Pelléas et Mélisande*, en Roma en el centenario del nacimiento de Debussy. Inicio en febrero de los *Entretiens sur la musique* con J. Claude Piguet. Dirige en Alemania y en Austria. Dirige en septiembre *La Atlántida* de M.de Falla, en versión de concierto, en la inauguración del Lincoln Center en Nueva York. En octubre da en París una conferencia sobre Debussy. Dirige en noviembre *Pelléas et Mélisande* de Debussy, en el Metropolitan Ópera de Nueva York.
- 1963 En abril, estrena en Ginebra la ópera *Monsieur de Pourceaugnac* de Frank Martin. Dirige *la Valse* de Ravel para una película de la televisión de Hamburgo. Estrena en septiembre *Cantata misericordium* de Britten, *Inter arma caritas* de Frank Martin y *Per humanitatem ad pacem* de Lutoslawski, en el centenario de la Cruz-Roja, en Ginebra.
- Dirige en octubre, como primer director invitado extranjero, a la Filarmónica de Berlín en su nueva sala. El 11 de noviembre, en su 80 cumpleaños, dirige *Fidelio* de Beethoven, en el Gran Teatro de Ginebra. En diciembre, da dos conferencias en Londres sobre la crisis de la música contemporánea y dirige dos conciertos en Roma. Ciudadano de honor de la ciudad de Lausanne.
- 1964 Dirige en enero en Bruselas *La Symphonie des Pasumes*, de Stravinsky, 35 años después del estreno europeo. En invierno dirige en Colonia, Munich, Essen y Milán. En verano, dirige, por primera vez, siete conciertos en Japón y, en el Festival de Atenas, dirige a la OSR y a los coros de André Charlet. Estrena en octubre *Les Quatre Éléments* de F. Martin, en Lausanne y Ginebra, y dirige *Boris Godounov* de Moussorgski, en la Ópera de Hamburgo.
- 1965 Dirige *Pelléas et Melisande*, *Fidelio* y *Die Zauberflöte*, en la Ópera de Hamburgo, donde se encuentra con Pierre Monteux. Dirige en junio el *Sombrero de tres picos* de M. de Falla y *Parade* de Satie, en el festival de Toulouse, donde se encuentra con Picasso. Da en septiembre una conferencia en los Encuentros Internacionales de Ginebra sobre la si-

## VII. ANEXO I. CRONOLOGÍA DE ERNEST ANSERMET

- tuación del arte contemporáneo. Da varias conferencias en Munich en relación con su libro, en particular en la Academia de las Artes. Dirige *Die Zauberflöte* de Mozart, en el Gran Teatro de Ginebra.
- 1966 Dirige en enero *Jeanne au bûcher*, de Honegger, en el Gran Teatro de Ginebra. Dirige siete conciertos en Viena. Entre junio y julio, dirige, con gran éxito, 10 conciertos con la OSR en el Festival de música del siglo XX de la Universidad de Stanford (California). Dirige en julio un festival Stravinsky en el Lincoln Center de Nueva York. Reconciliación con Stravinski.
- 1967 Dirige en enero en París a la Orquesta Filarmónica de la ORTF, y en marzo la *Sinfonía nº 4* de Martinů en Lausanne y en Ginebra. Dirige en Ginebra la primera audición suiza del *War Requiem* de Britten. Estrena en abril la versión francesa de *La Tempête* de F. Martin, en el Gran Teatro de Ginebra. Dirige en junio a la OSR en el concierto de inauguración de la semana suiza en la Exposición universal de Montreal, con un programa de compositores suizos. Después, dos conciertos en Nueva York en el Lincoln Center.
- 1968 Ansermet se retira y cede la batuta a Paul Klecki. Entre junio y julio, Ansermet y Klecki dirigen a la OSR para su primer viaje al Japón. En septiembre, Ansermet realiza su última grabación al frente de la OSR con la *Tercera Sinfonía* de Magnard. Graba en noviembre *L'Oiseau de feu*, de Stravinsky, en Londres, con la New Philharmonia Orchestra. Asiste a numerosas celebraciones en sus 85 cumpleaños y en el 50 aniversario de la OSR. Durante estos años se interpretaron 1.282 obras diferentes, 534 del repertorio contemporáneo, de las cuales 455 fueron dirigidos por Ernest Ansermet. El 18 de diciembre dirige su último concierto en el Teatro de Beaulieu, Lausanne, y en el Victoria-Hall de Ginebra. En el programa: *La Cantata Profana*, de Bartók, *Six Épigrapbes antiquess* de Debussy, y la *Cantate de Noël* de Honegger. Enfermo, Ansermet, debe renunciar a dirigir *Pélleas et Mélisande*, de Debussy. Es substituido por Jean-Marie Auberson. Ansermet se prepara para escribir un segundo libro.
- 1969 Enfermedad y corta hospitalización. El 20 de febrero fallece Ernest Ansermet a la edad de 86 años. El 25 de febrero se celebran los funerales oficiales en la Catedral de Saint-Pierre de Ginebra.

## VIII. ANEXO II

### GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES

**Acorde.** Conjunto de sonidos ejecutados simultáneamente. Esta conjunción sonora vertical puede originarse tanto como resultado del específico juego armónico como del movimiento contrapuntístico de las voces. Los acordes pueden ser de tres (triada), cuatro (cuatriada), cinco (quintíada) o más sonidos.

**Acorde perfecto.** Acorde triada formado, a partir de una fundamental, por una tercera mayor o menor y una 5.<sup>a</sup> justa. La condición de perfecto viene dado por la 5.<sup>a</sup>. El acorde será perfecto mayor o menor según la tercera sea de dos tonos (mayor) o de un tono y medio (menor).

**Adornos (notas de adorno).** Son aquellas notas que, sin pertenecer en sentido estricto a la melodía, contribuyen a embellecerla u ornamentarla. La práctica del adorno es muy remota. Era ya usada en la época monódica y en la polifonía primitiva. En realidad la tendencia a variar un diseño melódico fijo con una ornamentación más o menos sofisticada ha sido muy frecuente en la historia de la música. Hacia los siglos XVII y XVIII, los adornos eran ejecutados por los cantantes e instrumentistas, de acuerdo con los estilos de cada momento. Más tarde los adornos se explicitaron en la partitura mediante signos, llegando a escribirse, en muchas ocasiones, la resolución que el signo indicaba.

**Aria.** Composición escrita para una sola voz con acompañamiento instrumental. Figura generalmente en las óperas y oratorios. Después de una larga evolución durante el siglo XVII, llegó a su forma más elaborada y definitiva en el *aria da capo*. Empleada por Scarlatti, este tipo de aria alcanzaría su esplendor. Su estructura ternaria se basa en la fórmula A-B-A, siendo la última

una repetición de la primera ejecutada con gran profusión de adornos. Con el desarrollo de la música instrumental se aplicó también a las obras para instrumento solista y orquesta.

**Armonía.** Con este término se designa la ciencia que trata de la formación, encadenamiento y función de los acordes. Dado que el acorde es la reunión de notas que suenan simultáneamente, se podría decir que la armonía es el aspecto “vertical” de la música, mientras que el contrapunto sería el “horizontal”. Aunque ambigua y artificial, esta clasificación nos sirve para delimitar los objetivos de cada una de estas dos disciplinas y para realizar una ligera y remota aproximación a las distintas concepciones que sugieren cada una de ellas. En su momento, la armonía apareció como un fenómeno “natural” derivado de la evolución artística, como fruto de una nueva concepción en el tiempo y como resultado de necesidades expresivas concretas. Su antagonismo con el contrapunto, el antipolifonismo ejercido por los primeros autores barrocos italianos fue, a la larga, más teórico que práctico, como corroboró después la gran literatura del barroco medio y tardío. Las grandes obras del período clásico y del Romanticismo –en cada uno de sus estadios–, no excluyeron la perspectiva “diacrónica” de la música –como se puede demostrar en muchos ejemplos– sino que, antes bien, la fundían con las evolutivas concepciones armónicas, en un proceso de lineabilidad-verticalidad siendo cada uno de esos parámetros a la vez causa y efecto. La variedad con respecto a la época polifónica –a la que, de una manera un tanto mecánica, se intenta reducir el contrapunto–, consistía en una nueva versión de los contrastes, tensiones y resoluciones sonoras, ejemplificadas y dictadas como normas por J. Ph. Rameau en su *Tratado de armonía* (1722), que sería de hecho una codificación del sistema tonal y de las relaciones establecidas a partir del círculo de quintas. Para llegar a ello fue necesaria una lenta evolución que en principio provenía de mediados del siglo XVI, pero que se enraizaba en los tiempos lejanos de la aparición de la música polifónica en Occidente. Que la armonía, desde el *Tratado* de Rameau –tomado como referencia histórica–, no se anclara sino que, antes bien, desarrollara su potencial a lo largo de más de dos siglos, fue debido, entre otros muchos factores, a las exigencias que le planteaba la movilidad horizontal de las voces (que, además, se nos presentaría como la intrínseca razón de ser en cuanto apariencia “temporal”). Desde un punto de vista artístico musical, la diferencia entre ambos conceptos –armonía y contrapunto– sólo puede establecerse en el estadio en que sean consideradas como disciplinas; es decir, abstrayéndolos de su contexto; abstrayéndolos de la obra u obras en que la una se encontraría frente a la otra de manera implícita, fundiéndose, contrastán-

## VIII. ANEXO II. GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES

dose y excluyéndose mutuamente. En definitiva, enajenándolos con respecto a la posición que ocupaban como medios vivos e instrumentos efectivos del compositor para la creación de la música.

La noción de armonía clásica, entendida como disciplina, normativa o escolástica, se justifica partiendo del fenómeno natural de la resonancia de los cuerpos sonoros, donde un sonido base o fundamental genera una serie de sonidos concomitantes (armónicos). La armonía escolástica ha dado por sentado, en un intento de ser científica, que la selección de los sonidos armónicos y su relación con el sonido fundamental marcó la formación de los acordes (y de su clasificación en consonantes y disonantes) y la propia evolución de la armonía a través de estilos y épocas. Así, por ejemplo, un acorde tríada –de tres notas– perfecto, estaría compuesto por el sonido base y los dos armónicos, de diferente nombre, más próximos; a partir de *do* se formaría el acorde *do-mi-sol*. Si a este acorde se añade un nuevo sonido, siguiendo la serie de armónicos, tendríamos *do-mi-sol-si* bemol, acorde disonante por la relación de séptima establecida entre los sonidos extremos.

Este acorde, “mal visto” en la época de Monteverdi, se convertiría luego en uno de los pilares básicos de las tensiones cadenciales dentro de la tonalidad; colocado sobre el quinto grado de la escala daría lugar al famoso acorde de 7.<sup>a</sup> de dominante. Los acordes se forman, por tanto, por superposiciones de terceras (mayores y menores) sobre un sonido base o fundamental. La superposición de dos terceras daría lugar, a un acorde tríada; tres terceras superpuestas engendrarían un acorde cuatríada o de séptima; cuatro terceras, un acorde quintíada o de novena, etc. Sobre cada uno de los grados de la escala (mayor o menor) se establecerían acordes de diferente clasificación; los acordes tríadas podrían ser mayores, menores, aumentados (dos terceras mayores superpuestas) y disminuidos (superposición de dos terceras menores); los acordes cuatríadas serían acordes de séptima menor, mayor, disminuido, etc. El acorde central de referencia en un ámbito tonal es el acorde tríada de I grado (tónica). Su relación con los acordes del IV y V grados (subdominante y dominante) recoge las principales tendencias definitorias y resolutivas de la tonalidad. Basta una sucesión de estos tres acordes por este orden IV-V-I, para dar una expresión concreta y precisa a una marcha cadencial-armónica. Todos los acordes pueden presentarse en su estado fundamental –con el sonido base en el bajo–, o en estado de inversión –con su tercera o quinta en el bajo–; todo ello sujeto a normas específicas y determinadas. Lo mismo ocurre con los acordes disonantes de 7.<sup>a</sup>, 9.<sup>a</sup>, etc.

En la base de los procesos armónicos, y por tanto del sistema tonal, se encuentra el círculo de “quintas”, relación de tonalidades por quintas ascendentes y

descendentes. Los sonidos comprendidos en el círculo, no deben ser entendidos como grados aislados, ni como simples notas de una escala, sino como representación de una idea totalizadora de las correspondencias armónicas a partir de ese sonido constituido como acordes; es decir, tienen el amplio significado de tonalidad. Las tonalidades exteriores al círculo son mayores y las interiores, menores. Si en el estrecho marco de una escala los encadenamientos de los acordes de subdominante, dominante y tónica reflejan un equilibrio que tiene como centro de gravitación al acorde de I grado –hacia el cual tienden–, desde el punto de vista de una comprensión global de la armonía –que es la que en el fondo subyace a las relaciones más simples entre los grados de una escala– aquellos encadenamientos aparecerán bajo la forma de relaciones tonales más complejas y elaboradas. Una obra propondrá una tonalidad como referencia central y las demás tonalidades que surjan en su desarrollo establecerán determinadas correspondientes con aquella. El paso de una tonalidad a otra supone la pérdida de la importancia de la primera como centro tonal en beneficio de la segunda. A este proceso, y a los medios que se ponen para su realización, se le conoce con el nombre de “modulación”. La música del período clásico se limitaba, casi exclusivamente a las relaciones más cercanas. A menudo, cayendo en una excesiva generalización que perjudica la comprensión de la riqueza de este período de la música, se han circunscrito estas tonalidades cercanas a las que tienen una alteración de más y a las que tienen una de menos con respecto a la tonalidad central. Tomando *do* mayor, éstas serían: *la* menor, *sol* mayor, *mi* menor, *fa* mayor y *re* menor. En los estudios de armonía, éstas tonalidades reciben el nombre de “vecinas” o “relativas principales”. A lo largo del s. XIX el Romanticismo amplificó los procesos cadenciales poniendo en juego tonalidades cada vez más lejanas (siguiendo la dirección del círculo de quintas) de la principal. Esto dio lugar a la llamada armonía amplificada, extensiva o expansiva que, en poco tiempo –y según criterios que hoy podrían discutirse– daría al traste con los presupuestos originales de la armonía clásica, convirtiéndose en el prelude de la revolución de las vanguardias musicales de principios del siglo XX.

**Armónicos.** Sonidos concomitantes originados por la resonancia de un sonido fundamental.

**Atonalidad.** Principio por el cual se descarta la referencia a una nota fija (tónica) y con ello las reglas jerárquicas de la tonalidad, concediendo por el contrario una total autonomía a cada uno de los grados de la escala diatónica, aboliendo como consecuencia los aspectos consonancia-disonancia, así como las cadencias o puntos de reposo.



**Bajo cifrado.** Escritura, por medio de cifras, de los acordes a partir del bajo. Esta técnica estuvo en uso durante el siglo XVII y primera mitad del XVIII, acompañando no sólo a los recitativos y arias sino también a los grandes conjuntos vocales e instrumentales. Estaba destinado a instrumentos de teclado siendo el bajo generalmente doblado por un fagot, una viola da gamba o un violoncello.

**Bajo continuo.** Instrumento o grupo de instrumentos encargados de la realización del bajo cifrado. Generalmente está confiado al clave, órgano o laúd y a instrumentos melódicos graves como el violoncello, viola da gamba, contrabajo o fagot.

Empezó a utilizarse a principios del s. XVII. La interpretación de este bajo era de forma continuada e ininterrumpida, de ahí su nombre.

**Cadencia.** (del latín. *cadere*, “caer”). De forma similar a la caída de voz producida en el final de una frase, en el discurso musical existe una inflexión natural conocida desde los tiempos de la monodia y canto gregoriano. En la armonía postmodal, hasta fines del siglo XVIII, las cadencias están relacionadas con las diferentes progresiones armónicas. *Cadencia perfecta o auténtica*, representada por la sucesión de los acordes “dominante-tónica”. *Cadencia plagal*, la que va del acorde de subdominante al de tónica. *Cadencia imperfecta o semicadencia* la que va del acorde de tónica al de dominante. *Cadencia interrumpida o rota* va de la dominante a otro acorde pero no a la tónica. En función de la caída del acorde final sobre un tiempo fuerte o débil, la cadencia será masculina o femenina. Otros tipos de cadencia son la *mixta*, mezcla de cadencia plagal e imperfecta, y la *suspendida*, interrupción antes de llegar a la cadencia final de una pieza para que el solista ejecute su propia cadencia.

**Canon.** Composición destinada a varias voces (o instrumentos) donde una misma melodía es interpretada por cada una de las voces, a intervalos determinados, empezando una detrás de la otra. Según sean los intervalos exactamente imitados o no, los cánones serán *estrictos* o *libres*. Los más comunes son a la 8.<sup>a</sup> y a la 5.<sup>a</sup> y 4.<sup>a</sup> (inferior o superior). También existe la variedad del canon por *augmentación* o por *disminución*, según que la voz que imita presente las notas más largas o más cortas de duración que la voz que inicia la melodía. Otras variedades son el canon *perpetuo*, en el que cada voz al terminar comienza de nuevo, y su contrario, el canon *finito*. La voz que inicia la melodía es conocida con el nombre de *dux* (conductor) o *anteecedente* y cada voz secundaria con el de *comes* (compañero) o *consecuente*.

**Canto llano.** Nombre que se daba al canto gregoriano, derivado de la expresión latina *cantus planus* (“canto sin adorno”) en oposición al *cantus figuratus* (“canto florido” que implicaba un contrapunto agregado a la melodía tradicional) y al *cantus mensuratus* (“canto medido”, que suponía la regularidad del ritmo con la música armónica). El canto llano es por tanto monodia, es decir, melodía pura, y es de naturaleza modal. Fue el canto litúrgico de la Iglesia católica y el papa San Gregorio el Grande (aprox. 540-604) fue uno de sus primeros codificadores. Desarrollado durante los primeros siglos de la cristiandad, tras algunas variaciones y adiciones, el canto llano adquirió un importante papel en la Edad Media al construirse sobre sus melodías la primera música polifónica y fue fuente y origen de toda clase de música.

**Cantus firmus.** “Canto” o “melodía fija”. Una melodía fija, entresacada generalmente del canto llano, fue utilizada por compositores de los siglos XIV al XVII como base de una composición polifónica. En el siglo XVI significó también la línea melódica más aguda de una composición coral.

**Contrapunto.** Término aparecido a principios del siglo XIV y que indica una técnica de composición musical basada en la superposición y oposición de líneas melódicas. Por contraste con la armonía, la esencia del contrapunto reside en una visión horizontal y diacrónica de la sucesión sonora. La oposición entre ambas disciplinas no es, sin embargo, evidente.

Las leyes de la armonía, en su sentido más genérico, rigen el contrapunto y es indispensable un buen adiestramiento en la movilidad de las líneas melódicas para conseguir un trabajo armónico satisfactorio. El surgimiento de la polifonía es el punto de arranque del contrapunto, originariamente *punctus contra punctus*, es decir, punto contra punto o nota contra nota. El *canon*, la *fuga*, el *ricercare*, etc., como formas propias de imitación, recurren a las técnicas contrapuntísticas.

**Contrasujeto.** Contramotivo. Es la línea melódica que acompaña el tema o sujeto de una fuga.

**Cromático.** (del gr. *chromos*, “color”). Desde el punto de vista técnico específicamente se entiende por *cromáticas* aquellas notas que no pertenecen a la escala básica diatónica y que, por lo tanto, se presentan alteradas. Una *escala cromática* sería la construida por una sucesión de semitonos ascendente o descendente. Por extensión, *cromatismo* se refiere al proceso de utilización de aquellas notas cromáticas (extrañas a la tonalidad) en un pasaje musical. A partir del siglo XVI el cromatismo se convierte en un medio colorístico y

expresivo que, evolucionando a través de los siglos, determinará la ampliación de las concepciones tonales.

**Desarrollo.** Sección o parte de una composición musical en la cual el compositor, mediante diversos procedimientos, expande o desarrolla un tema o motivo. Se encuentra en especial en la forma sonata y en la fuga.

**Disonancia.** Intervalo o acorde que, al contrario de lo que supone la consonancia, no produce una sensación de reposo y posee, por lo tanto, una expectativa de “resolución”. Melódicamente son considerados como disonancias –a falta de una clasificación más precisa, ahora imposible de abordar– los intervalos de segunda y séptima. Tal consideración no es absoluta históricamente hablando. El tratamiento de la disonancia ha variado a lo largo de la historia de la música, ya que se ha visto condicionado por distintas concepciones, según los cambios de gusto y estilo. Para nuestro sentido musical, la disonancia cobra su mayor efectividad en el aspecto armónico. El “choque” producido por la simultaneidad de dos o más sonidos que disuenan se hace más evidente para un oído acostumbrado a las sonoridades verticales y más próximo, en el tiempo, a las concepciones armónicas de la música (sobre todo en el caso de aquellas que, de una u otra manera evitan la interrelación funcional de las armonías y confieren al acorde cierta autonomía basada en su específica sonoridad –color– y en una consideración “puntual” de su estructura). Un acorde disonante es aquel que contiene entre sus sonidos alguno o algunos que establecen, con uno o más de los restantes, una relación de segunda o séptima (mayor o menor). Todos los acordes cuatríadas (*do-mi-sol-si*; *re-fa sostenido-la-do*) y los quintíadas –de novena– (*do-mi-sol-si-re*; *re-fa sostenido-la-do-mi*) son por definición disonantes. Si la noción de disonancia se amplía a los intervalos de quinta disminuida y aumentada, aquellos acordes que contengan en su estructura alguno de estos intervalos serán también considerados como disonantes: VII grado del modo mayor (*si-re-fa*); II y VII del modo menor (*si-re-fa*) (*sol sostenido, si, re*, escala armónica); III grado del modo menor (*do-mi-sol sostenido*, escala armónica).

**Dodecafonismo.** Históricamente, la crisis del sistema tonal producido por el cromatismo wagneriano y la libertad armónica del impresionismo desembocó en la atonalidad. Buscando nuevos principios constructivos, A. Schönberg formuló la técnica de los doce sonidos o música dodecafónica, expresada por primera vez en la última de las piezas para piano op.23, y en la Serenata, op.24. Ésta se basa en una serie formada por los 12 sonidos de la escala cromática y dispuestos por el compositor en un determinado orden,

que debe permanecer inalterado a lo largo de toda la obra. Dicha serie puede presentarse en cuatro posiciones (original, invertida, retrógrada y en inversión retrógrada) dando como resultado 48 variaciones. Este método, que había llenado el vacío creado por el agotamiento de la tonalidad, ofrecía un lenguaje coherente y una guía para la organización de los sonidos. Aparte de su creador han habido numerosos compositores que han seguido de forma rígida o libre las principales pautas de esta técnica. Cabe citar a A. Berg, Webern, René Leibowitz, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Dallapiccola, etc.

**Dominante.** El quinto grado de la escala diatónica y el más importante después de la tónica. La *séptima de dominante* es un acorde formado, sobre el quinto grado (la dominante), por su tercera, quinta y séptima. Por ej.: en la tonalidad de *do* mayor, *sol, si, re, fa*. Este acorde tiene como principal función resolver sobre el acorde de tónica *do-mi-sol*. Se llama *dominante secundaria*, a la dominante de la dominante, es decir al acorde de séptima sobre *re* en la tonalidad de *do*.

**Exposición.** En la forma sonata, parte de un movimiento donde se presentan o exponen los temas principales. En la fuga, presentación del sujeto.

**Forma.** Toda obra musical posee una estructura, un diseño, que la definirá, al mismo tiempo que la diferenciará de otras. A pesar de que mediante diferentes combinaciones podría aparecer una enorme variedad de formas, sólo son seis las que se consideran como básicas o principales.

1. *Forma binaria simple.* Se caracteriza por ser una forma dividida en dos secciones, y cuyo principal fundamento se hallará en el contraste o cambio de tonalidades. Es decir, si la sección 1.<sup>a</sup> comienza con la tónica y modula a la dominante (5<sup>o</sup> grado), la 2.<sup>a</sup> sección empezará con la dominante para volver después a la tónica inicial. Por otro lado, si la obra está escrita en tono menor, la 1.<sup>a</sup> parte terminará en su relativo mayor (ej.: *la* menor pasará a *do* mayor) y la 2.<sup>a</sup>, de *do* mayor regresará a *la* menor. Esta forma estuvo muy difundida en el s. XVIII. Casi todos los movimientos de danza (allemandas, zarabandas, courrentes, gigas, gavotas, bourrées, minués, etc.) están comprendidos en esta determinada estructura.

2. *Forma ternaria simple.* Bajo esta segunda variedad la obra queda dividida en tres secciones: A-B-A o A-B-A', según que la 3.<sup>a</sup> sección sea, o no, una exacta repetición de la 1.<sup>a</sup>. La podemos encontrar en algunos corales alemanes del siglo XVI, en las arias operísticas de Purcell, Bach, Händel, etc, en minués y tríos de sonatas de Haydn, Mozart, Beethoven, en nocturnos de

Chopin, romanzas sin palabras de Mendelssohn (en este tipo de piezas instrumentales líricas se le conoce también con el nombre de forma canción o forma *lied*).

3. *Forma sonata*. Es una elaboración de la forma binaria simple, en tanto que la 1.<sup>a</sup> parte termina fuera de la tonalidad original y la 2.<sup>a</sup> se inicia en esta nueva tonalidad para regresar después a la tonalidad principal. No obstante, existen tres fases: exposición, desarrollo y recapitulación. (De aquí que para muchos deba considerarse como una forma ternaria.) La encontramos en C. Ph. E. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, etc.

4. *Forma rondó*. Considerada como una extensión de la forma ternaria simple. Es decir, si aquélla era A-B-A ésta será A-B-C-A o A-B-A-C-A-D-A donde después de uno o más episodios (pasajes intermedios) reaparece el primer tema. La hallamos en Rameau, Couperin, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, etc. La forma *rondó-sonata* viene a combinar características de la forma rondó y la forma sonata al introducir un desarrollo del episodio C, o bien después de la última aparición de A, volver al episodio B pero con la misma tonalidad de A, concluyendo de este modo la forma.

5. *Tema con variaciones*. Es una de las formas instrumentales más primitivas, utilizada por casi todos los grandes compositores, desde el siglo XVI hasta nuestros días y que consiste en la presentación de un tema (o sujeto) expuesto a través de una melodía, en su forma más simple, y que a lo largo de la obra irá repitiéndose, pero con algunas modificaciones (cada una de ellas será una variación), sin que por ello el tema pierda su identidad.

6. Para *La fuga*, véase *Fuga*.

**Fuga.** Composición contrapuntística fundamentada en los procedimientos “imitativos”, Puede ser considerada, sin reservas, como la más profunda y rica entre las formas de composición polifónicas. En la fuga toman parte una serie de elementos constructivos, entre los cuales destaca, por su carácter esencial, lo que se conoce por el nombre de “sujeto”, verdadero germen de las transformaciones temáticas y motivicas que se desarrollan a lo largo de la composición. Dada su complejidad interna, la fuga –al margen del valor artístico-musical que le han conferido varios compositores a lo largo de la historia de la música: de Bach a Schönberg– se presenta como una herramienta de trabajo extraordinariamente precisa y necesaria para el aprendizaje de las técnicas compositivas y, por lo tanto, para el enriquecimiento creativo del compositor. Conformada como disciplina propia de los estudios musicales (su enseñanza puede ser tan útil como inoperante, sobre todo si se atiende a los elementos “técnicos” en detrimento de su “función” musical

## VIII. ANEXO II. GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES

convirtiéndose en una estéril combinación de sonidos) la llamada “fuga de escuela” se atiene a un plan establecido y determinado:

1. *Exposición*: donde se presentan alternativamente el sujeto(s) o “tema”, también llamado *dux* y la respuesta(s), llamada también *comes*; esta última a distancia de quinta superior o cuarta inferior, es decir, en el tono de la *dominante*, con respecto del “sujeto”. La “respuesta” comienza allí donde acaba el “sujeto”; la voz que mantenía el “sujeto” continuará en contrapunto libre u obligado con la nueva voz. En este segundo caso recibirá el nombre de “contrasujeto”, y deberá aparecer siempre que lo haga el “sujeto” o la “respuesta” (en el caso de la “respuesta” debería llamarse “contrarrespuesta”). Las fugas pueden ser a dos, tres, cuatro o más voces o partes reales. El modelo más extendido es del de la fuga a cuatro voces. La *exposición* quedaría constituida, entonces, por dos sujetos y dos respuestas; los primeros en el “tono” de la *tónica* y las segundas en el de la “dominante”. La aparición de cada uno de los sujetos o respuestas se conoce con el nombre de entradas, distribuidas convencionalmente entre las cuatro voces de soprano, contralto, tenor y bajo.

2. *Divertimento o episodio*. Se denomina así a las transiciones de carácter modulante colocadas entre las *exposiciones*, que basan su desarrollo en el material temático de los elementos de la *exposición*.

3. *Contraexposición*. De carácter facultativo, suele estar constituida por la “respuesta” y el “sujeto” (por este orden) que aparecen una sola vez, acompañados –si es el caso– por el contrasujeto. IV. *Divertimento*. Con el mismo sentido que el del apartado II. V. *Exposición en los tonos relativos*. Aparición del sujeto y de la respuesta. VI. *Divertimento*. VII. *Exposición*: desarrollada con el concurso de los tonos vecinos (una especie de “paseo tonal”), que concluye con un pedal de dominante. VIII. *Stretto*. Especie de *recapitulación* de la exposición inicial en la que las diferentes entradas –no siempre completas– se presentan muy aproximadas (de aquí su nombre), como cabalgando las unas sobre las otras. IX. *Conclusión*. Formada por un pedal de *tónica* –complemento del anterior de dominante– sobre el que se escucha por última vez el “sujeto” y la “respuesta”, y *cadencia* final en la tonalidad de origen.

**Ictus**. “Golpe”. 1. Empleado en los tratados de canto gregoriano para indicar el punto de apoyo rítmico de una frase melódica. 2. También entendido como el acento inicial y final de una frase musical o parte de ella.

**Imitación**. Procedimiento contrapuntístico notablemente desarrollado en la polifonía de los ss. XV y XVI consistente en la reproducción o imitación de un motivo melódico a lo largo de diferentes episodios de una obra. Una voz inicia la melodía (el sujeto, antecedente), y es reanudada “en imitación” por

## VIII. ANEXO II. GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES

otras (respuesta, consecuente). El canon y la fuga emplean la imitación de forma estricta, es decir, guardan exactamente los intervalos del modelo.

**Intervalo.** Llamado así a la distancia existente entre dos notas. La magnitud del intervalo es expresado numéricamente. Por ej.: de *do* a *fa*, hay una 4.<sup>a</sup>, porque si partimos de la escala de *do*, la 4.<sup>a</sup> nota es *fa*.

**Inversión.** Se denomina así a la trasposición de las notas de un intervalo. Es decir la más aguda pasa a ser la más grave y la grave pasa a ser la más aguda. En otro sentido es sinónimo de movimiento contrario (una tercera ascendente pasa a ser una tercera descendente, y viceversa) empleado así en el canon y en la música dodecafónica.

**Leitmotiv.** Literalmente significa “motivo conductor”. Diseño melódico o armónico destinado a representar un personaje, situación o idea abstracta. Varios compositores lo han empleado a lo largo de la historia: Mozart (*Don Juan*), Mendelssohn (*Elías*), Weber (*Der Freischütz*), Berlioz (*Symphonie fantastique*), Wagner (*El anillo del Nibelungo*), Richard Strauss, etc. Su significado más profundo y su utilización más compleja se encuentran en Wagner en *El anillo* sirviendo de elemento estructural del proceso dramático y unificador en el aspecto de cohesión formal.

**Lied.** “Canción”. Tipo de canción creada a comienzos del siglo XIX sobre texto poético y con acompañamiento de piano. Aunque *lied* es sinónimo de canción, es aplicado especialmente a las producciones alemanas y austríacas desde 1780 en adelante. Los poemas líricos de Goethe fueron una gran fuente de inspiración para los compositores. Schubert (compuso más de 600), Schumann, Brahms, Wagner, Wolf, Strauss y Mahler, entre otros, son los principales representantes de este género.

**Modulación.** Relativo al sistema tonal es un procedimiento musical, de fundamento armónico, por medio del cual se abandona una tonalidad para pasar a otra dentro de una misma obra. La distribución y el mecanismo de las modulaciones es de vital importancia para el equilibrio y estructura interna de una composición.

**Motivo.** La unión de dos o más motivos puede dar lugar a una frase o a un tema. Por ello debe ser entendido como la más pequeña unidad estructural, melódica, rítmica, e incluso armónica, con entidad propia. Suele estar también aplicado a frases más o menos extensas, de cierto carácter, como ocurre con los *leitmotiv* wagnerianos.

**Octava.** Intervalo formado por dos notas, la más aguda de las cuales presenta el doble de frecuencia que la otra. Las distancias de octava (*do-do; re-re; mi-mi; etc.*) son consideradas intervalos de consonancia máxima.

**Polifonía.** Música constituida por dos o más melodías simultáneas, las cuales, aunque movidas con cierta independencia y libertad, conciertan armónicamente; está representada por la escritura contrapuntística. Con frecuencia esta palabra se refiere a la edad de oro del canto coral sin acompañamiento que tuvo su culminación en Palestrina, Byrd, Victoria y sus contemporáneos a fines del s. XVI.

**Politonalidad.** Empleo simultáneo de dos o más tonalidades. Cuando se trata de dos tonalidades a un tiempo, recibe el nombre de “bitonalidad”.

**Séptima, acordes de.** Son acordes de cuatro notas, o “cuatríadas” formados por la superposición de tres terceras.

**Séptima de dominante.** Véase *Armonía*.

**Séptima de sensible.** Acorde cuatríada sobre el séptimo grado de la escala; es decir, sobre la sensible (*si-re-fa-la*).

**Séptima disminuida.** Acorde cuatríada muy eficaz en la modulación en general y particularmente para la que precisa de un cambio enarmónico. Su consideración más frecuente es sobre el séptimo grado –o sobre cualquier grado que ejerza momentáneamente esta función–. Por ejemplo, en *do*: *si-re-fa-la* bemol. Teóricamente se entiende como un acorde de novena de dominante menor sin la fundamental (*sol, si-re-fa-la* bemol).

**Sexta aumentada.** Se trata de un acorde de dominante de la dominante –II grado alterado– con la quinta, rebajada en un semitono, en el bajo. Existen tres formas cuyos nombres no parecen tener ningún sentido específico. En *do* serían: 1. *Sexta italiana*, la bemol-*do-fa* sostenido (un acorde sin la fundamental) 2. *Sexta francesa*, la bemol-*do-re-fa* sostenido. 3. *Sexta alemana*, la más empleada, la bemol-*do-mi* bemol-*fa* sostenido (un acorde de novena sin la fundamental).

**Sexta napolitana.** Acorde construido sobre el segundo grado de la tonalidad, con la fundamental y la quinta rebajadas en un semitono, pero en primera inversión: *fa-la* bemol-*re* bemol. Aunque usado por la escuela napolitana de finales del Barroco, su aparición es anterior, por lo que no se sabe a ciencia cierta el origen y significado de su nombre.



**Sinfonía.** Palabra de origen griego que significa “que suenan juntos”. Hasta alcanzar el concepto que tiene actualmente, el término ha pasado por diversas aplicaciones desde tiempos remotos. Para no alargar el artículo, haremos mención esquemática de alguna de ellas: 1. En la Edad Media se refería a cualquier combinación consonante de dos notas. 2. Más tarde se aplica a obras instrumentales o vocales escritas en contrapunto primitivo y que hacían uso de las combinaciones consonantes de sonidos. 3. Aplicada para designar ciertos instrumentos del tipo de gaita (*zampogna*, zampona, *zampouna*; *symphonie*, chifonía). 4. En la Italia de fines del s. XVI, se empleó para designar un pasaje instrumental intercalado en obras de teatro. También utilizado en la ópera y oratorio en el momento de su aparición. 5. En el siglo XVII sirvió particularmente para señalar el pasaje instrumental más importante de una ópera. La obertura, por ejemplo, era llamada *sinfonía avanti l'opera*. 6. Schütz, en la portada de sus *Symphoniae sacrae*, habla de obras en las que voces e instrumentos “suenan juntos” y en las que tanto las partes instrumentales como las vocales reciben un mismo tratamiento. 7. Bach denomina *Symphonien* a sus Invenciones a tres voces, queriendo indicar el funcionamiento simultáneo de las líneas melódicas. El mismo Bach emplea el término, como sinónimo de obertura, para denominar al tiempo inicial de su segunda *Partita* para clave. 8. La obertura de la ópera italiana del s. XVIII, la representada fundamentalmente por A. Scarlatti, presenta ya un claro parecido con la sinfonía de la época clásica: un movimiento vivo seguido de uno lento para finalizar con otro movimiento rápido. Este tipo de obertura-sinfonía, dado su individual interés musical, comenzó a tocarse separadamente. De aquí se deriva el nacimiento de la sinfonía moderna, al difundirse la práctica entre los compositores de escribir piezas siguiendo este modelo. 9. A partir del segundo tercio del siglo XVIII, varios compositores, entre los que se cuentan los hijos de Bach –sobre todo Carl Philipp Emanuel–, el famoso *Kapellmeister* de Mannheim J. W. A. Stamitz y el francés Gossec, contribuyeron al desarrollo de la sinfonía colocándola en el umbral del concepto clásico. La sinfonía se concibe ya entonces como una sonata para orquesta, con un primer movimiento construido según la “forma-sonata” o “forma de primer movimiento”. La sinfonía alcanzará su madurez formal con el período clásico; sobre todo en las doce sinfonías escritas por Haydn para ser estrenadas en Inglaterra y en las últimas de Mozart. En ésta época la sinfonía no sólo llegará a una gran perfección en su concepción estructural sino que servirá también de vehículo esencial para la transmisión de expresiones profundas, convirtiéndose en una forma de enorme potencialidad dramática. 11. En este sentido, la sinfonía encontrará su culminación en Beethoven. Después no hará sino evolucionar atendiendo a requerimientos expresivos

y adaptándose a las transformaciones formales, armónicas e instrumentales. Forma preferida durante el siglo XIX, ha sido utilizada también, a veces con significados caprichosos y variados, por muchos compositores del siglo XX. La sinfonía suele estar escrita en cuatro movimientos, correspondiendo cada uno de ellos a características más o menos definidas según la época.

*Primer movimiento*: es generalmente el de mayor hondura musical. Escrito normalmente en forma sonata o forma de primer movimiento, puede estar precedido de una introducción lenta. *Segundo movimiento*: estructurado conforme a la forma sonata –a veces su desarrollo– como un tema con variaciones, como un *lied* ternario o cualquier otro tipo de forma. Suele ser de carácter lento y lírico. *Tercer movimiento*: suele ser un movimiento de danza. En tiempos de Haydn y Mozart era un *menuet* que confería cierta frescura y encanto a la obra. Beethoven elimina paulatinamente el *menuet* sustituyéndolo por un *scherzo*, forma que aparecerá a menudo con los compositores posteriores. *Cuarto movimiento*: de tiempo rápido y, por lo general, de carácter más ligero que el primero. Tiene muchas veces forma *rondó*, pero puede estar también basado en el tema con variaciones, en la forma sonata, etc.

**Sonata.** El término surge como opuesto a cantata. Desde la segunda mitad del siglo XVI hasta algo más de la primera mitad del XVII, sonata era una pieza destinada a ser tocada con instrumentos, mientras que cantata se refería a una composición cantada. La conjunción terminológica que se desprende de la práctica musical de aquella época, queda reflejada en un tipo de obra que parece otorgarse las prerrogativas de ambos géneros. Se trata de las *canzoni da sonar*, de hecho piezas para ser tocadas mediante una adaptación instrumental del estilo vocal polifónico, y que se derivan de la *chanson* francesa como forma altamente evolucionada dentro de la música contrapuntística. La *suite* se desarrolla, en la misma época, paralelamente a las formas embrionarias de la sonata, lo que hará difícil, durante bastante tiempo, una diferenciación precisa de sus distintos caracteres. Con la evolución de la música instrumental, se fue perfilando un tipo formal, más elaborado que el de las danzas de la suite, consistente en una división ternaria de las secciones en base a un sujeto único. En Italia la reunión de varias de estas piezas denominadas según indicaciones abstractas de *tempo* (*allegro*, *adagio*, *vivo*...) dio origen al término genérico de *sonata da chiesa* que, aparte del *concerto grosso* tenía dos principales acepciones: la *trio-sonata* o *sonata a tre* (de hecho cuatro instrumentistas: dos solistas y el continuo formado por un instrumento melódico y uno armónico) y la *sonata a solo* (que si no llevaba la indicación expresa *senza basso*, estaba confiada a tres instrumentos: el solista

y los dos que forman el continuo). Es entonces, a fines del siglo XVII, cuando la sonata, que paulatinamente se ha ido separando de la suite, da origen al momento de máximo esplendor del barroco instrumental, constatado en obras como el op.5 de A. Corelli. El plan formal de estas sonatas obedecía a una distribución en cuatro (a veces tres o cinco) movimientos: 1. Introducción de carácter lento. 2. *Allegro*, en estilo imitativo. 3. *Adagio*, generalmente en compás ternario. 4. *Allegro* o *vivace*, en ritmo danzable (generalmente una giga).

Durante los dos primeros tercios del s. XVIII el uso del continuo se ha ido abandonando y el clave, emancipado, inicia su brillante carrera oscureciendo el favor otorgado al violín hasta entonces. Compositores como D. Scarlatti –al que sería algo precipitado denominar padre de la sonata– y J. Kuhnau, hacen evolucionar la forma sonata para instrumento solo. En la mayor parte de sus sonatas, sin embargo, Scarlatti recurre aún a la estructura binaria como en la suite, aunque estas obras presentan mayor riqueza armónica y unos perfiles melódicos más definidos. En algunas ocasiones utilizará la oposición bitemática. Ésta aparecerá claramente en las sinfonías Sammartini y en las sonatas de Stamiz y de C. Ph. E. Bach, entre otros. Como en el caso de la sinfonía, nos encontramos a las puertas de la forma sonata del período clásico que, generalmente para uno o dos instrumentos y en tres movimientos (a veces cuatro), inundará el contenido de otras formaciones dando lugar al cuarteto, quinteto, sexteto, etc., y a la sinfonía. La distribución de la sonata clásica quedaría así:

*Primer movimiento*: generalmente de forma sonata y de tiempo rápido o moderado. A veces adopta otra forma como el “Tema con variaciones”. *Segundo movimiento*: de tiempo lento y con diversidad de formas –*Lied* ternario, forma sonata, variaciones, etc.–. *Tercer movimiento*: de carácter facultativo, en forma de *menuet* o *scherzo*. *Cuarto movimiento*: tipo de rondó, forma sonata o rondó sonata, de tiempo vivo. La estructura de la sonata para piano es en general mucho más ambigua y menos estricta que la de la sinfonía o el cuarteto. A veces, en lugar del movimiento lento, coloca un *menuet* que puede también estar situado como movimiento final, o recurre a otros planteamientos.

**Suite.** Término que designa una sucesión de piezas instrumentales, por lo general del tipo de danza, pero diferentes en cuanto a ritmo y naturaleza. El origen de la suite es incierto y confuso. En la Edad Media se acostumbraba a reunir danzas de dos en dos, con *tempi* contrastados –lento y rápido–. Una variedad de movimientos se conseguía en las “estampidas”, compuestas de

unos 5 o 6 “punctus” o secciones. La tradición de acoplar danzas lentas y rápidas prosiguió en el siglo XVI, en el que a una danza de compás binario y tiempo pausado seguía otra de compás ternario y tiempo vivo: pavana-gallarda, *passamezo-saltarello*. En ocasiones se procedía a una organización más compleja que incluía pavana-*saltarello*-piva-*saltarello*-baja danza. Durante el siglo XVII, la mayor parte de las composiciones instrumentales eran suites aunque no llevaran este nombre, como ocurre en el caso de la *sonata da camera*. Era costumbre interpretar, a modo de preparación, una pieza introductoria de carácter improvisatorio, que tenía también la misión de “poner en dedos” al ejecutante. Con el tiempo, el *preludio* llegará a estabilizarse como pieza propia dentro de la suite clásica. Hay que tener en cuenta que el vocablo *suite* u otros de igual significado como *partita*, *lesson*, *ordre* o *sonata da camera*, no implicaban un número de piezas determinado ni una sucesión obligada de las mismas. El compositor-intérprete podía entremezclarlas a su gusto y al gusto de los auditores. Desde la segunda mitad del siglo, la suite queda configurada en cuatro danzas principales: *allemanda*, *courante*, *sarabanda* y *giga*. Una introducción o preludio suele estar situado antes de la *allemanda* y entre la *sarabanda* y la *giga*, se intercalaban distintas piezas –*galanterien* o *intermezzi*– como *gavotas*, *menuets*, *bourrées*, *passe-pieds*, *rigaudons*, y otras. Las danzas de la suite corresponden al tipo formal binario simple, con una primera parte que va a la dominante y una segunda que regresa a la tónica. Todas están escritas en la misma tonalidad.

**Tema.** Entidad musical de carácter definido –generalmente referida a la melodía– concebida como “idea” principal o secundaria (en este último caso se hablaría de segundo tema o tema secundario) de una obra. El empleo de este término conlleva, casi siempre, el hecho de su posibilidad de variación y transformación: por ej.: el *tema* (o temas) de una sonata; el tema de un tema (o aria) con variaciones, etc. Ocasionalmente se le emplea como sinónimo de “sujeto”. Así, a las entradas principales de una fuga, se les puede conocer como “temas”.

**Temperamento.** Método convencional de afinación basado en una determinada distribución de los intervalos dentro de la octava. Aunque fue Werckmeister (1645-1706) el sistematizador de la teoría del llamado *temperamento igual*, ya en el siglo XVI los músicos sintieron la necesidad de un nuevo tratamiento de la afinación al enfrentarse a las dificultades prácticas planteadas por la construcción de los instrumentos de sonido fijo, como el clave. Este sistema divide la octava en doce semitonos estrictamente iguales lo que, a pesar de la impureza de los intervalos producidos (salvo la octava), permite

## VIII. ANEXO II. GLOSARIO DE TÉRMINOS MUSICALES

una afinación controlada de los instrumentos y el amplio abanico de modulaciones propio de la música, a partir del siglo XVIII. J. S. Bach, componiendo en todos los tonos mayores y menores, demostró, en el *Clave bien temperado*, las excelencias de este sistema. Además de esa teoría, se dieron otras divisiones de la octava como la del *temperamento no igual* mantenida, entre otros teóricos, por Zarlino. Su uso presentaba evidentes limitaciones al beneficiar la afinación de dos tonos correlativos (*do mayor-la menor*) en detrimento de los demás.

**Tonalidad.** Puede entenderse como las relaciones de equilibrio entre un sonido, centro de atracción o gravedad, llamado “tónica” y el resto de sonidos de un sistema musical. Estrechamente ligada a las concepciones armónicas, derivadas de los modos mayor y menor, y al pensamiento diatónico, la tonalidad transcurre y evoluciona en la historia de la música a partir de la mitad del siglo XVIII, hasta principios del siglo XX. En un sentido más amplio, el concepto se extiende a todos los sistemas modales (como los modos medievales) y tonales de distintas épocas y latitudes que encuentren su razón de ser en una actitud referencial a un centro tonal o básico.

**Tónica.** Centro de referencia y nota principal de una tonalidad. Es el primer grado de una escala del cual toma su nombre la tonalidad en abstracto y la de la obra de que se trate.

**Triada.** Acorde de tres sonidos constituido por la superposición de dos terceras (fundamental-tercera-quinta). Según la cualidad de los intervalos, la triada puede ser mayor, menor, aumentada o disminuida.

## IX. ANEXO III

### TRADUCCIÓN DE LAS CITAS EN ALEMÁN

II / NOTA 58

*Jedem psychischen Erlebnis entspricht also auf dem Wege phänomenologischer Reduktion ein reines Phänomen, das sein immanentes Wesen (vereinzelt genommen) als absolute Gegebenheit herausstellt. Alle Setzung einer «nicht immanenten Wirklichkeit», einer im Phänomen nicht enthaltenen, obschon in ihm gemeinten, und zugleich einer nicht gegebenen im zweiten Sinne ist ausgeschaltet, d. h. suspendiert.*

[A toda vivencia psíquica corresponde, pues, en la vía de la reducción fenomenológica un fenómeno puro, que muestra su esencia inmanente (tomada aisladamente) como dato absoluto. Toda posición de una «realidad no inmanente», no contenida en el fenómeno si bien a él referida y, al mismo tiempo, no dada en el segundo sentido, está desconectada, es decir, suspendida.]

E. Husserl. *Die Idee der Phänomenologie* [La idea de la fenomenología]

II / NOTA 59

als Wesenslehre der reinen Erkenntnisphänomene

[como doctrina de la esencia de los fenómenos cognitivos puros]

E. Husserl. *Die Idee der Phänomenologie* [La idea de la fenomenología]

## II / NOTA 60

Fast scheint es, als käme es nur auf eine Wissenschaft von den absoluten *cogitationes* an. Wo sonst könnte ich, da ich die Vorgegebenheit des gemeinten Transzendenten streichen muß, nicht nur den *Sinn* dieses über sich hinaus Meinens, sondern mit dem Sinn auch seine mögliche *Geltung*, oder den Sinn von Geltung studieren, als eben da, wo dieser Sinn absolut gegeben ist und wo im reinen Phänomen der Beziehung, Bestätigung, Rechtfertigung der Sinn der Geltung seinerseits zur absoluten Gegebenheit kommt? [...] Aber wie immer, eine Wissenschaft von den absoluten Phänomenen, verstanden als *cogitationes*, ist das erste, was nottut und mindestens ein Hauptstück der Lösung hätte zu leisten.

[Casi parece como si únicamente importara una ciencia de las *cogitaciones* absolutas. ¿Dónde podría, además –y puesto que tengo que borrar el estar ya dado previamente lo trascendente referido–, estudiar no sólo el *sentido* de este referir más allá de sí mismo, sino también, junto a este sentido, su posible *validez*, o el sentido de la validez, sino precisamente allí donde aquel sentido está dado de manera absoluta y donde en el fenómeno puro de la relación, de la confirmación y de la justificación, el sentido de la validez viene, por su parte, a dato absoluto? [...] Pero, sea como fuere, lo primero que necesitamos, en cuanto que tendría que proporcionar al menos una parte principal de la solución, es una ciencia de los fenómenos absolutos, entendidos como *cogitaciones*.]

E. Husserl. *Die Idee der Phänomenologie* [La idea de la fenomenología]

## II / NOTA 61

Die *ἐποχή* ist, so kann auch gesagt werden, die radikale und universale Methode, wodurch ich mich als Ich rein fasse, und mit dem eigenen reinen Bewußtseinsleben, in dem und durch das die gesamte objektive Welt für mich ist, und so, wie sie eben für mich ist. Alles Weltliche, alles raum-zeitliche Sein ist für mich – das heißt gilt für mich, und zwar dadurch, daß ich es erfahre, wahrnehme, mich seiner erinnere, daran irgendwie denke, es beurteile, es werte, begehre usw. [...] So geht also in der Tat dem natürlichen Sein der Welt – derjenigen, von der ich je rede und reden kann – voran als an sich früheres Sein das des reinen ego und seiner *cogitationes*. Der natürliche Seinsboden ist in seiner Seinsgeltung sekundär, er setzt beständig den transzendentalen voraus. Die phänomenologische Fundamentalmethode der transzendentalen *ἐποχή*, sofern sie auf ihn zurückleitet, heißt daher transzendental-phänomenologische Reduktion.

#### IX. ANEXO III. TRADUCCIÓN DE LAS CITAS EN ALEMÁN

[La *epojé* es, también puede decirse de este modo, el método radical y universal por el cual yo me capto como yo puro, con mi propia vida de consciencia pura, en la cual y por la cual el mundo objetivo entero es para mi, tal como él es justamente para mi. Todo lo que es mundo, todo ser espacio-temporal es para mi, es decir, vale para mi, por el hecho mismo de que yo lo experimento, lo percibo lo recuerdo, pienso en él de alguna manera, dirijo hacia él mis juicios, lo valoro, lo deseo, etc. [...] El ser del *ego* puro y sus *cogitationes*, en cuanto siendo en sí anterior, precede, en consecuencia, al ser natural del mundo –del mundo del que yo hablo y puedo hablar. La base del ser natural es secundaria en su validez y presupone constantemente la del ser trascendental. Es por eso por lo que el método fenomenológico fundamental de la *epojé* trascendental, siempre y cuando nos reconduzca a ese dominio trascendental, se llama *reducción fenomenológica trascendental*.]

E. Husserl. *Cartesianische Meditationen* [*Meditaciones Cartesianas*]

#### IV / NOTA 90

...eine bis dahin aufgesparte Akkordbildung auf: Der in der Neapolitanischen Oper besonders beliebte und von daher so genannte »Neapolitanische Sextakkord« [...], Mollsubdominante mit kleiner Sexte statt Quinte, ursprünglich kleiner Sexte als Vorhalt vor der Quinte.

[...un acorde hasta entonces economizado y especialmente querido por la ópera napolitana, denominado por ese motivo acorde de Sexta Napolitana, [...] una subdominante menor con una sexta menor en vez de la quinta, en su origen una sexta menor como retardo de la quinta.]

Diether de la Motte. *Harmonielehre* [*Tratado de armonía*]

#### V / NOTA 60

*Zeitlichkeit ist das ursprüngliche »Ausser-sich« an und für sich selbst. Wir nennen daher die charakterisierten Phänomene Zukunft, Gewesenheit, Gegenwart die Ekstasen der Zeitlichkeit. Sie ist nicht vordem ein Seiendes, das erst aus sich heraustritt, sondern ihr Wesen ist Zeitigung in der Einheit der Ekstasen.*



IX. ANEXO III. TRADUCCIÓN DE LAS CITAS EN ALEMÁN

[*La temporalidad es el originario «fuera de sí» en y para sí mismo. Por consiguiente, llamamos ek-stasis de la temporalidad a los fenómenos ya caracterizados del advenir, del haber sido y del presente. La temporalidad no es primero un ente que luego sale de sí, sino que su esencia es la temporalización en la unidad de los ek-stasis.*]

M. Heidegger. *Sein und Zeit* [Ser y tiempo]

V / NOTA 106

Durch das punktuelle Transzendieren im Hier und Jetzt (Transzendierung der immanenten Aneignung) erlangt der Geist erneut seine Freiheit; die Unvoreingenommenheit, die für die nächste Aneignung *conditio sine qua non* ist. Das Zusammenschliessen der Differenzen, das Eliminieren jeder Form von Dualität, ist die einzige mögliche Leistung unseres Geistes.

[Por la trascendencia puntual aquí y ahora (trascendencia de la apropiación inmanente) el espíritu recobra de nuevo su libertad; la ausencia de prevenciones que es la *conditio sine qua non* para la siguiente apropiación. La integración de las diferencias, la eliminación de toda forma de dualidad es el único rendimiento que puede satisfacer a nuestro espíritu.]

Sergiu Celibidache. *Über musikalische Phänomenologie*  
[*Sobre la fenomenología musical*]

V / NOTA 107

Welche sind nun aber die unersetzbaren Bedingungen dafür, dass Reduktionen von Klangphänomenen stattfinden? Eine Bedingung dafür ist das »Tempo«. Ja, was das Tempo sei, ist sehr schwer zu definieren. Nicht schwer – unmöglich! Das Tempo kann in der physikalischen Welt ein Korrelat erfahren, es hat aber nichts mit der physikalischen Zeit und ihrem Ablauf zu tun. Im Bezug auf Tempo können alle zeitlichen Kennzeichen wie »langsam«, »schnell«, »zu schnell«, »richtig« oder »falsch« nicht von ferne Anwendung finden. Die Aussage, dass eine größere Vielfalt mehr Tempo braucht, um reduziert zu werden, als eine kleine, ist so falsch wie die Hoffnung der Wissenschaftler, durch ewiges Teilen auf die grundlegenden, nicht weiter dividierbaren Einheiten kommen zu können. Da Tempo *einmalige* Bedingung ist, kann es nicht mehr größer,

kleiner, weniger oder anders sein; sie ist nämlich einmalig. Wenn die Reduktion nicht stattgefunden hat, war das Tempo nicht falsch, sondern die in der Zeit nacheinander erscheinenden Klangempfindungen bleiben, was sie waren und konnten nicht zu einer gleichzeitigen Struktur reduziert werden. Das Tempo hat als Bedingung überhaupt nicht existiert. Es kann nicht sein, dass die Reduktion nicht stattgefunden hat, weil das Tempo falsch war – das Tempo kann weder falsch noch richtig sein; das Tempo hat kein eigenes existentielles Dasein, es ist eine Bedingung.

[¿Pero cuáles son en el ahora presente las condiciones irremplazables para que las reducciones de los fenómenos sonoros puedan tener lugar? Una de las condiciones es el 'tempo'. Sí, lo que sea el tiempo, es muy difícil de definir. No difícil, ¡imposible! El tempo puede encontrar un correlato en el mundo físico, pero no tiene nada que hacer con el tiempo físico y su transcurso. En relación al tempo, todas las indicaciones temporales como 'lento', 'rápido', 'no lento', 'no tan rápido', 'demasiado rápido', 'justo' o 'falso' no pueden, ni de lejos, encontrar ninguna aplicación. El enunciado que dice que una mayor multiplicidad necesita más tiempo para ser reducida que una «multiplicidad» más pequeña, es tan falso como la esperanza de los científicos de llegar por la división eterna a las unidades fundamentales, indivisibles. El tempo, siendo una condición *única*, no puede ser ni más grande, ni más pequeño, ni menos, ni otra cosa; esta condición es *única*, no concierne más que a una sola situación. Si la reducción no ha tenido lugar, no es porque el tiempo fuera falso, sino porque las sensaciones sonoras que aparecen en el tiempo unas después de otras, permanecen siendo lo que eran y no han podido ser reducidas a una estructura simultánea. El tempo en tanto que condición ni siquiera ha existido. No es posible que la reducción no haya tenido lugar porque el tempo sea falso. El tempo no puede ser ni falso, ni justo; el tempo no tiene ninguna existencia propia, es una *condición*.]

Sergiu Celibidache. *Über musikalische Phänomenologie*  
[*Sobre la fenomenología musical*]

V / NOTA 120

Ist Musik eine Sprache? Nein. Musik ist alles andere als eine Sprache. Die Sprache bedient sich einer in der Diskursivität erscheinenden konventionellen Symbolik und polyvalenter semantischer Bedeutungen. Sie kann durch prädikative Randbewegungen auf verschiedenen Wegen zu einem zentralen sinnhaften

Kern kommen. Der Ton spricht den Menschen direkt, unentrinnbar an unabhängig von jeder spezifischen individuellen Determination wie Rasse, Geschlecht, Zustand, Alter, und ruft freie, nicht konditionierte Reflexe hervor. Er erfährt, wenn die Voraussetzungen dafür vereint werden, eine unmittelbare, unauslegbare Entsprechung in der affektbewegten Welt des empfangenden Subjektes.

[¿Es la música un lenguaje? No, la música es todo menos un lenguaje. El lenguaje se sirve de una simbólica convencional que aparece en la discursividad y de significaciones semánticas polivalentes. A través de movimientos predicativos marginales, puede, por diversos caminos, alcanzar un núcleo central de sentido. El sonido habla al hombre directamente, ineluctablemente, independientemente de toda determinación individual específica de raza, sexo, estado o edad, y suscita reflejos libres no condicionados. Él encuentra, si se reúnen las condiciones previas, una correspondencia inmediata, no interpretable, en el mundo que mueve los afectos del sujeto que lo recibe.]

Sergiu Celibidache. *Über musikalische Phänomenologie*  
[*Sobre la fenomenología musical*]

V / NOTA 154

Entsprechungen zwischen dieser zeitlichen Struktur des Klanges und der Struktur der menschlichen Affektwelt zu suchen.

[correspondencia entre la estructura temporal del sonido y la estructura del mundo de los afectos humanos.]

Sergiu Celibidache. *Über musikalische Phänomenologie*  
[*Sobre la fenomenología musical*]

die agierenden Motivationen, die kennzeichnenden Bewegungsgründe für die in der Affektwelt erscheinenden Emotionen und Gefühle

[las motivaciones que actúan, los móviles característicos de las emociones y de los sentimientos que aparecen en el mundo de los afectos]

Sergiu Celibidache. *Über musikalische Phänomenologie*  
[*Sobre la fenomenología musical*]

IX. ANEXO III. TRADUCCIÓN DE LAS CITAS EN ALEMÁN

erscheint später als der Hauptton, ist also seine Zukunft. Die Oktave ist aber nicht etwas ganz Neues; sie kann unter melodischen Bedingungen neu erscheinen, sie ist aber gleichzeitig auch dasselbe. Im Gleichen, in der Wiederholung, liegt aber vorerst ihr Ziel, das uniformierende Nicht-anders-Können der Trägheit

[aparece más tarde que el sonido principal, y es, así, su futuro. Ahora bien la octava no es algo absolutamente nuevo. Bajo condiciones melódicas, la octava puede aparecer como algo nuevo, pero a la vez es también la misma cosa. En lo mismo, en la repetición, se sitúa de momento su meta, el 'no-poder-ser-de-otra-manera' que la inercia uniformiza]

Sergiu Celibidache. *Über musikalische Phänomenologie*  
[*Sobre la fenomenología musical*]

\* \* \*

## X. BIBLIOGRAFÍA

- ACCAOUI, Christian. *Le temps musical*. Desclée de Brouwer, Paris 2001.
- (sous la direction de). *Éléments d'Esthétique Musicale*, Actes Sud / Cité de la musique 2011.
- ADORNO, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*, Éditions Gallimard, Paris 1962.
- *Impromptus*, Editorial Laia, Barcelona 1985.
- ANSERMET, Anne. *Ernest Ansermet, mon père*, Payot Lausanne/Van de Velde 1983.
- ANSERMET, Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (Vol. I y II), Éditions de la Baconnière, Neuchâtel 1961.
- *Écrits sur la musique*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel 1971.
- *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Éditions Robert Laffont, Paris 1989.
- ANSERMET, Ernest/ PIGUET, Jean-Claude. *Entretiens sur la musique*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel 1983.
- BACKUS, John. *The acoustical Foundations of Music*, Norton, New York 1977.
- BALL, Philip. *El instinto musical*, Turner Publicaciones. Madrid 2010.
- BARBARAS, Renaud. *Introduction à la philosophie de Husserl*, Les Éditions de la Transparence. Chatou, 2004.
- BARICCO, Alessandro. *El alma de Hegel y la vacas de Wisconsin*, Siruela, Madrid 1999.

## X. BIBLIOGRAFÍA

- BECH, Josep M<sup>a</sup>. *De Husserl a Heidegger, La transformación del pensamiento fenomenológico*, Edicions Universitat de Barcelona 2001.
- *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*, Anthropos, Barcelona 2005.
- BENSON, Bruce Ellis. *The improvisation of Musical Dialogue. A Phenomenology of Music*, Cambridge U.P. 2003.
- BERGSON, Henri. *Ensayos sobre los datos inmediatos de la consciencia*, Sígueme, Salamanca 1999.
- *Durée et simultanéité*, Quadrige/PUF, Paris 2009.
- *Introduction à la métaphysique*, Quadrige/PUF, Paris 2011.
- *Lecciones de estética y metafísica*, Siruela, Madrid 2012.
- BRELET, Gisèle. *Le temps musical*, (Vol. I y II), Presses Universitaires de France 1949.
- *Estética y creación musical*, Hachette, Buenos Aires 1957.
- CELIBIDADACHE, Sergiu. *Über musikalische Phänomenologie*, Triptycon, München 2005.
- *La musique n'est rien. Textes et entretiens pour une phénoménologie de la musique*, Actes Sud 2012.
- COOPER, G. & Meyer, L. B. *The rhythmic structure of music*, Chicago U. P. 1960.
- DANIÉLOU, Alain. *Sémantique musical. Essai de psychophysologie auditive*, Hermann, París 1967.
- DE LA MOTTE, Diether. *Harmonielehre*, Bärenreiter, 1976.
- DILTHEY, Wilhem. *La gran música de Bach*, Taurus, Madrid 1963.
- DUFRENNE, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética* (dos volúmenes), Fernando Torres Editor, Valencia 1983.
- EMERY, Eric. *Temps et Musique*, L'Age d'Homme, Lausanne 1998.
- FERNÁNDEZ DE LA GÁNDARA, Gonzalo / LORENTE, Miguel. *Acústica musical*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), Madrid 1998.
- FORBES, Eliot. Ed., *Beethoven. Symphony No. 5 in C minor*, Norton Critical Scores 1971.
- FRAISSE, Paul. *Psicología del ritmo*, Ed. Morata, Madrid 1976.

## X. BIBLIOGRAFÍA

- FUBINI, Enrico. *El Romanticismo: entre música y filosofía*, Publicacions de la Universitat de València 1999.
- *La estética musical de la antigüedad a nuestros días*, Alianza Música, Madrid 1999.
- *El siglo XX: entre música y filosofía*, Publicacions de la Universitat de València 2004.
- *Estética de la música*, La balsa de la Medusa, Madrid 2004.
- FURTWÄNGLER, Wilhelm. *Conversaciones sobre música*, Acantilado, Barcelona 2011.
- *Sonido y palabra*, Acantilado, Barcelona 2012.
- FURTWÄNGLER, Wilhelm / ABENDROTH, Walter. *Entretiens sur la musique*, Éd. Albin Michel, Paris 1953.
- GUTHRIE, W. K. C. *Historia de la Filosofía Griega*, vol. II., Gredos, Madrid 1992.
- HANSLICK, Eduard. *De lo bello en la música*, Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires. 1951.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, Aubier-Montaigne, Paris 1965.
- HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977.
- *El concepto de tiempo*, Editorial Trotta, Madrid 1999.
- *Ser y tiempo*, Editorial Trotta, Madrid 2003.
- HERSCH, Jeanne. *Tiempo y música*, Acantilado, Barcelona 2013.
- HUSSERL, Edmund. *Idées directrices pour une phénoménologie* (trad. Paul Ricoeur), Gallimard, Paris 1950.
- *Méditations Cartésiennes* (trad. de E. Levinas/G. Peiffer), Vrin 1969.
- *La idea de la fenomenología*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1982.
- *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, P.U.F. 1983.
- *Ideas*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1985.
- *Die Idee der Phänomenologie*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1986.
- *Cartesianische Meditationen*, Kluwer Academic Publishers 1991.

## X. BIBLIOGRAFÍA

- INGARDEN, Roman. *Il Oblique le lecteur a penser par lui-même*, en *Journal de Genève*, 9 de noviembre de 1963. <<http://www.letempsarchives.ch/Default/Skins/LeTempsFr/Client.asp?Skin=LeTempsFr&enter=true&AppName=2&AW=1380276542928>>.
- *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, Christian Bourgois Éditeur, 1989.
- JUNG, Carl G. *Tipos psicológicos*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1965.
- LANGENDORF, Jean-Jacques. *Eutherpe et Athena. Cinq études sur Ernest Ansermet*, Georg Editeur, Genève 1998.
- LAPOUJADE, David. *Puissances du temps. Versions de Bergson*, Les Éditions de Minuit 2010.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Antología*, Círculo de Lectores, Barcelona 1997.
- LUSSY, Mathis. *El ritmo musical*, Ricordi Americana. Buenos Aires, 1945.
- MANZONI, Augusto. *La musica nell'ermeneutica contemporanea*, Mimesis, Milano 2005.
- MARISTANY, Joaquín. *Sartre. El círculo imaginario: ontología irreal de la imagen*, Anthropos, Barcelona 1987.
- MERINO DE LA FUENTE, José M. *Las vibraciones de la música*, ECU, Alicante 2006.
- MERLEAU PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945.
- MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*, Ediciones Pirámide, Madrid 2000.
- MONNIN, Nathalie. *Sartre*, Les belles lettres, Paris, 2008.
- MONTICELLI, Roberta de. *El futuro de la fenomenología*, Ed. Cátedra. Universidad de Valencia 2002.
- PIGUET, Jean-Claude. *Découverte de la musique*, Éd. de la Baconnière-Neuchâtel 1948.
- *Ernest Ansermet et Les fondements de la musique*, Payot Lausanne 1964.
- *édit., Ernest Ansermet-Frank Martin: Correspondance 1934-1968*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel (suisse) 1976.
- *La pensée d'Ernest Ansermet*, Editions Payot, Lausanne 1983.
- RIEMANN, Hugo. *Teoría general de la música*, Idea Books, Barcelona 2004.



## X. BIBLIOGRAFÍA

- RODRIGO, Pierre. *L'intentionnalité créatrice. Problèmes de phénoménologie et d'esthétique*, Librairie Philosophique J. Vrin, 2009.
- ROSEN, Charles. *Sonata Forms*, Norton 1980.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Escritos sobre música*, Publicacions de la Universitat de València 2001.
- SAN AGUSTÍN, *Confesiones XI, 14*, Alianza Editorial, Madrid 1990.
- SAN MARTÍN, Javier. *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*, Biblioteca Nueva, Madrid 2008.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'Être et le néant*, Éditions Gallimard, Paris, 1943.
- *L'imaginaire*, Éditions Gallimard, Paris, 1943.
- *La transcendance de l'Ego*, Vrin, Paris 1965.
- *Situations philosophiques*, Éditions Gallimard, Paris 1990.
- *Esquisse d'une théorie des émotions*, Hermann, Paris 1995.
- *L'existentialisme est un humanisme*, Éditions Gallimard, Paris 1996.
- *L'imagination*, P.U.F., 2000.
- SHELLING, Friedrich W. J. von. *Filosofía del arte*, Tecnos, Madrid 1999.
- SCHLOEZER, Boris de, *Problèmes de la musique moderne*, Éditions de Minuit, Paris 1959.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Armonia*, Real Musical, Madrid 1974.
- *El estilo y la idea*, Idea Books, Barcelona 2005.
- SEARLE, Humphrey. *El contrapunto del siglo XX*, Vergara Editorial, Barcelona 1957.
- STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*, Ed. Taurus, Madrid 1977.
- TAPPOLET, Claude. *Ernest Ansermet: Correspondances avec des compositeurs européens (1916-1966)*, dos volúmenes, Georg Éditeur, Genève 1994.
- *Lettres de compositeurs suisses à Ernest Ansermet (1906-1963)*, Georg Éditeur, Genève 1981.
- *Lettres de compositeurs français à Ernest Ansermet (1911-1960)*, Georg Éditeur, Genève 1981.
- *Lettres de compositeurs genevois à Ernest Ansermet (1908-1966)*, Georg Éditeur, Genève 1981.

## X. BIBLIOGRAFÍA

- *Correspondance Ansermet-Stravinsky (1914-1967)*, tres volúmenes, Georg Éditeur, Genève 1990.
- *Ernest Ansermet: Correspondances avec des chefs d'orchestre célèbres (1913-1969)*, Georg Éditeur, Genève 1999.
- *Ernest Ansermet: Correspondances avec des compositeurs américains (1926-1966)*, Georg Éditeur, Genève 2006.

TRÂN-DÚC-THÁO. *Phénoménologie et Matérialisme Dialectique*, Gordon & Breach, New York 1971.

