

# *CRONONOMÍA DE LA CONSCIENCIA MUSICAL*

Arturo García Gómez

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

## *Resumen/Abstract*

El artículo trata sobre la concepción del 'tiempo musical' en la estética musical del siglo xx, que difiere del tiempo ontológico o del espacio-tiempo de la ciencia. Este nuevo concepto del tiempo, que transcurre en el proceso mismo de formación y percepción de la música, surge a partir de ideas filosóficas, tales como el espiritualismo de Henri Bergson y la fenomenología de Edmund Husserl.

**Palabras clave:** espacio-tiempo, tiempo musical, corriente de consciencia, entonación.

## *The *chronos* of musical consciousness*

**Abstract:** The article discusses the concept of 'musical time' in the musical aesthetic of the 20<sup>th</sup> century, which differs from ontological time or scientific space-time. This new concept of time, that flows in the very process of musical formation and perception, emerges from philosophical ideas such as the spiritualism of Henri Bergson, and the phenomenology of Edmund Husserl.

**Keywords:** Space-time, musical time, stream of consciousness, intonation.

### **Arturo García Gómez**

Violonchelista y musicólogo. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música de México. Obtuvo la Maestría en Bellas Artes como violonchelista por el Conservatorio *Rimsky-Korsakov* de Leningrado. Ha sido cellista de *Opernaja Studja* en Leningrado y varias orquestas en México, siendo por más de diez años cellista principal de la Orquesta Sinfónica de Michoacán. Es doctor en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad Autónoma de Madrid, con la tesis: *Teoría de la entonación. Sobre el proceso de formación de la música en la vida y obra de Boris V. Asaf'ev (1884-1949)*. Ha publicado una treintena de artículos de investigación en Sudamérica, México y Europa. Actualmente es profesor titular de la Facultad de Bellas Artes de la UMSNH; y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT.

En 1964 Claude Lévi-Strauss afirmaba que mito y música “son máquinas de suprimir el tiempo” (2015, 25). Esta paradójica afirmación contrasta con lo que sabemos, al menos desde la Ilustración, de que la música es un arte del tiempo, y no una máquina para suprimir el tiempo. Algo tan obvio como es el hecho de que la música se nos presente en el tiempo, y sea a su vez algo tan significativo, nos lleva a reflexionar sobre la doble relación que se establece entre el tiempo y la música. Por una parte lo que la Ilustración ya había definido como el arte del tiempo;<sup>1</sup> y por la otra, lo que en la estética del siglo xx se ha denominado el ‘tiempo musical’, que se distingue del tiempo ontológico (absoluto), o del espacio-tiempo (relativo) de la ciencia.

En *A brief history of time* Stephen Hawking afirma que “tanto Aristóteles como Newton creían en el tiempo absoluto. [...] El tiempo estaba totalmente separado y era independiente del espacio” (1992, 37). Fue Albert Einstein quien en 1905 propuso abandonar la idea de un tiempo absoluto en la medición del movimiento en un espacio relativo, que expone en su *teoría de la relatividad*. El tiempo es la medición del espacio, y ambos son relativos a la velocidad absoluta de la luz.<sup>2</sup>

Pero el tiempo de la ciencia que mide el espacio es distinto al tiempo artístico, al tiempo de los acontecimientos representados en la obra de arte. El tiempo artístico no se refiere al tiempo de su ejecución escénica, sino al tiempo de su representación artística. En el arte representativo el tiempo es evidente, ya que todo acontecimiento está condicionado en el espacio-tiempo. Pero su representación en la música es algo muy complejo debido a su naturaleza y, más aún, por la difundida creencia de que la música es un arte abstracto no representativo.

En la literatura esta diferencia entre el tiempo ontológico y el artístico, es decir, entre el tiempo real de su ejecución y el tiempo representado en ella, se unifican por vez primera en la lectura de *Ulysses* (1922) de

James Joyce. Con más de 267 mil palabras, entre descripciones, diálogos y monólogos, la extensa novela relata los acontecimientos de un solo día en Dublín: el 16 de junio de 1904.

Además de unificar el tiempo real y ficticio, otro aspecto de *Ulysses* es el 'monólogo interior' o 'corriente de consciencia' (*stream of consciousness*); técnica narrativa sin signos de puntuación que emula el libre fluir del pensamiento sin una secuencia lógica. Literatura y lectura coinciden en un mismo lapso.<sup>3</sup> Joyce narra bajo esta técnica los pensamientos de Molly Bloom al finalizar el día, con los que culmina la obra:

I was a Flower of the mountain yes when I put he rose in my hair like the Andalusian girl used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes. (2009, 732).

William James, autor del concepto *stream of consciousness*, afirma que la consciencia es una corriente continua en constante cambio.

La consciencia, entonces, no aparece cortada en pedazos. Palabras tales como 'cadena' o 'serie' no la describen adecuadamente como ella misma se presenta en primera instancia. En ella no hay nada unido; todo fluye. Un 'río' o una 'corriente' son las metáforas que la describen más naturalmente. *Al hablar de ella de aquí en adelante, llamémosla corriente de pensamiento, de consciencia, o de vida subjetiva* (1890, I, 239).

El pensamiento es un continuo devenir, en el que las cosas van y vienen. Los objetos son discontinuos y aparecen en una serie o cadena de cosas, pero su ir y venir, que interrumpe el espacio-tiempo que ocupan, no corta el flujo del pensamiento que las piensa. La transición entre el pensamiento de una cosa al pensamiento de otra no es una ruptura en el flujo continuo de la consciencia que siente y percibe.

Esta similitud entre el tiempo real de ejecución de una obra y el tiempo artístico representado en ella ocurre constantemente en la mú-

sica, pero su apreciación es sumamente difícil, ya que se concibe sólo como una hermosa combinación de arabescos sonoros en una pura abstracción, sin representación alguna de la realidad sensible. Además, para ello se requiere que la escucha tenga un alto grado de introspección y fantasía, conocimiento de la forma y contenido, y un gran entrenamiento auditivo.

Para apreciar el tiempo artístico-musical, primero es necesario concebir la música como una serie de acontecimientos entonativos, es decir, de sucesos sugeridos a nuestra imaginación a través de entonaciones musicales. La música son relatos entonativos que transcurren en un tiempo subjetivo, que es el tiempo artístico.

Junto a la obra de William James, surge una nueva concepción del tiempo distinto al de la ciencia, como reacción al Positivismo que reivindicaba su primacía. Su programa se proponía configurar nuevos caminos en la investigación de la dimensión del espíritu, como la libertad de la persona o la interioridad de la consciencia.

El evolucionismo espiritualista de Henri Bergson constituye un punto de referencia, con gran influencia en la estética musical del siglo xx. En *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Bergson afirma que el tiempo de la mecánica (del reloj) es un tiempo espacializado. Es la medición del movimiento de los objetos en el espacio, que es reversible, ya que puede dar marcha atrás y repetirse. Si la espacialidad es el rasgo característico de las cosas, la duración es característica de la consciencia. La consciencia capta el tiempo en cuanto duración. Duración quiere decir que el 'yo' vive el presente con el recuerdo del pasado y la anticipación del futuro. Fuera de la consciencia el pasado ya no existe y el futuro aún no es. Pasado y futuro sólo pueden existir en la consciencia que los une al presente.

La duración vivida de la consciencia no es por tanto el tiempo espacializado de la mecánica del reloj. En ésta los instantes se diferencian cuantitativamente, mientras que en la consciencia un instante puede ser una eternidad, o decisivo para la vida. En el continuo fluir de la consciencia, el instante siguiente supone siempre la experiencia del anterior y de

todo el pasado. Bergson incluso lo ejemplifica “como ocurre cuando nos acordamos [...] de las notas de una melodía” (1999, 77).

Este tiempo de la duración vivida de la conciencia, irreversible y nuevo a cada instante, evidentemente coincide con el tiempo musical, con el fluir del tiempo irrepitable del ‘yo’ que vive el presente (que escucha) con el recuerdo del pasado (de lo ya escuchado) y la anticipación del futuro (de lo que va a escucharse). Los estados de conciencia que nos sugiere la música transcurren en el presente vivo, y no en el tiempo espacializado de objetos en la naturaleza. El tiempo musical es un presente perene en el que transcurre la escucha, y lo ya escuchado sólo adquiere sentido en relación con lo que va a escucharse, manteniendo a la conciencia de la totalidad de la música.

El evolucionismo espiritualista de Bergson tuvo su impacto en la musicología del siglo xx. Filósofos, compositores y musicólogos retomaron su tesis sobre la intuición del tiempo, la ‘duración concreta’ o ‘tiempo vivido’ como prototipo del ‘tiempo musical’. En uno de los primeros textos, *Music and Duration*, de Basil de Selincourt, se afirma:

Music is one of the forms of duration; it suspends ordinary time, and offers itself as an ideal substitute and equivalent. Nothing is more metaphorical or more forced in music than a suggestion that time is passing while we listen to it, that the development of the themes follows the action in time of some person or persons embodied in them, or that we ourselves change as we listen. [...] The time of music is similarly an ideal time [...] Music [...] demands the absorption of the whole of our time-consciousness; our own continuity must be lost in that of the sound to which we listen. [...] Our very life is measured by rhythm: by our breathing, by our heartbeats. These are all irrelevant; their meaning is in abeyance, so long as time is music. [...] If we are “out of time” in listening to music, our state is best explained by the simple consideration that it is as difficult to be in two times at once as in two places. Music uses time as an element of expression; duration is its essence (1920, 286-87).

En 1925 *La revue musicale* publicó “Bergsonisme et musique” de Gabriel Marcel, quien escribe:

Para el lector de Bergson, es extremadamente difícil el suponer —en contra de la razón— que hay una cierta filosofía de la música implícita en la teoría del tiempo concreto. [...] La duración concreta no es esencialmente musical. Y con todo podría decirse, si bien mediante un giro [...] que Bergson desaprobaba cordialmente, que la continuidad melódica proporciona un ejemplo, una ilustración de la continuidad pura, dado al filósofo para aprehenderlo directamente de una realidad tanto universal como concreta. [...] Gradualmente, conforme paso de un tono a otro, surge un determinado *conjunto*, se crea una forma, que con certeza no puede ser reducida a una sucesión organizada de estados [...] Es la esencia misma de esta forma el revelarse como duración y, sin embargo, trasciende, a su manera, el orden puramente temporal en el cual se manifiesta (1925, 221-24. Citado en Langer 1967, 112-13).

Al año siguiente el compositor Charles Koechlin, publicó “Le temps et la musique”, en el que analiza varios conceptos del tiempo: la duración pura, como atributo de nuestra consciencia más profunda e independiente del mundo externo; el tiempo psicológico, que es la impresión del tiempo que recibimos de acuerdo con los sucesos de la vida, como los minutos que parecen eternos o las horas que pasan de prisa; el tiempo medido por las matemáticas; y por último el tiempo musical, que más se acerca a la *duré pure* de Bergson. “El tiempo oído está tan cerca de la duración pura que podría decirse que es la sensación misma de la duración” (1926, 47. Citado en Langer 1967, 112).

La obra de Henri Bergson también tuvo su impacto en Rusia, a través del filósofo Nikolai Lossky,<sup>4</sup> especialmente en la obra de Boris Asaf'ev y Pierre Souvchinsky. Para Boris Asaf'ev la noción del tiempo musical está íntimamente ligada al problema de la forma musical, es decir, al proceso de su formación en el tiempo. En su teoría de la entonación, especie de *cosmo-audición* que concibe el fenómeno musical como un todo, Asaf'ev reúne la creación, interpretación y audición en un solo proceso social-histórico.

A través de la entonación el oído se enriquece en la respiración, esencial para comprender el arte musical como un proceso orgánico vivo que fluye en el tiempo psicológico, y no como creación y reproducción mecánica sin sentido de combinaciones sonoras marcadas por el metró-

nomo. El ritmo construye y organiza la música en estrecha relación con la respiración y leyes del movimiento. Pero el ritmo ordena, no esquematiza. Para Asaf'ev la música comienza en la respiración y termina en la imaginación del que la escucha. La música es un torrente indivisible e ininterrumpido cristalizado en una síntesis de forma y contenido. La forma musical es el resultado del proceso de formación de pensamientos sonoros. Su forma es temporal, ya que mantiene una relación íntima con la temporalidad de la conciencia (Cf. García Gómez 2008).

En 1923, bajo el pseudónimo de Igor' Glebov, B. Asaf'ev publicó un ensayo de análisis gnoseológico del arte musical, titulado: ЦЕННОСТЬ МУЗЫКИ [*El valor de la música*]. Asaf'ev afirma que tradicionalmente el análisis musical se basa en la evolución del material concreto, como lo visual y palpable de los objetos en el espacio de las artes plásticas, cuya tendencia en general es material-concreta, basada en las sensaciones del tacto y la vista sobre el espacio y los volúmenes.

El predominio de la percepción visual y táctil de las sensaciones espaciales, como las más útiles, se reflejan indudablemente en el lenguaje y la terminología simbólica de la ciencia. Por eso el arte plástico se hace más accesible dirigiendo la sensación hacia el 'objeto'. Esto es el resultado de la adaptación y costumbres del hombre por conocer el mundo por medio del tacto o la vista, dirigidos hacia la 'materia', hacia las 'cosas'.

Asaf'ev cita un esquema realizado por Goethe sobre su principio creador, *Bildungstrieb*, como base para su análisis sobre la forma musical. Para Goethe son dos las visiones, al parecer contrapuestas, que nos permiten esclarecer el cuadro del mundo. Por una parte la visión que nos permite ver el todo, las partes anteriores y el torrente ininterrumpido del proceso de formación de la vida; y por la otra, la que observa la intermitente colocación alternada y la sucesión de los objetos en el espacio.

Pero la propiedad más importante de la música es la de existir sólo en el proceso de formación, en la reproducción, en el tiempo, en una especie de unidad en un todo. Para que sea percibida, ésta deberá desplegarse en el proceso de formación, en donde cada momento se capta en su depen-

dencia funcional. En otras palabras, cada instante sonoro es una relación. Y así formula la pregunta retórica que determina el título del artículo:

¿Por qué sucede que el valor cognoscitivo de la música queda desapercibido e inutilizado? Por el predominio de los modelos táctiles y visuales en nuestras representaciones, y de la evidencia (de lo concreto) de estas representaciones, “realidad” que es fácil “demostrar” directamente tocando o “viendo” (Глебов 1923a, 18).

Asaf'ev señala que sin el desarrollo de la percepción auditiva, la humanidad perdería la posibilidad de una comprensión orgánica más fina y diversa del mundo que le rodea. Comprensión que es muy distinta a la visual. El conocimiento del mundo a través del oído, ‘escuchar el mundo’, libera al universo espiritual del hombre de lo concreto, y lleva a la visión (audición) propia de la sustancia, al mundo de relaciones funcionales, en donde la forma es expresión del cúmulo de cambios en el proceso de formación.

La música es un mundo de relaciones, de dependencias funcionales en el cual no existe un lugar para las cosas. Pero al mismo tiempo es un arte profundamente vivo, debido a que nuestra *psique*, siendo algo abstracto-espiritual e inasequible a la vista, existe para nosotros como algo real. Si la percepción auditiva fuese para el hombre tan refinada como la visual o táctil, la imaginación musical ampliaría en mucho nuestra comprensión del mundo, que ahora exige un largo camino de difíciles reflexiones.

¿Qué es la música después de todo esto? Creo que no un arte o, en todo caso, algo más que un arte: si es un arte en el sentido musical deberá ser tomado no como una actividad sólo contemplativa, estética, sino conocedora e incluso reveladora. La música exige una enorme tensión de fuerzas activas. El conocimiento de su lenguaje y medios de expresión dan la posibilidad de desenvolverse en otras esferas de la actividad espiritual del ser humano, pero no al contrario: como lo demuestran las observaciones a artistas de otras ramas del arte, que les es muy difícil comprender la música (Глебов 1923a, 19).

El objeto de la música no es visual ni asible, sino la personificación y reproducción de procesos sonoros. Como percepción la música es una

entrega a la audición de complejos sonoros en sus interrelaciones, ya que la música no tiene que ver con la suma de las partes, sino con la correlación de sus elementos. La obra musical es un complejo cerrado de sonoridades que se presenta como un sistema de relaciones. Desde la primera entonación entramos a un mundo de peculiares dimensiones espacio-temporales, en donde nada es casual. Cada sonido unido al siguiente y al anterior, es condicionado y condiciona consigo al torrente sonoro subsiguiente. En este singular mundo todo fluye, todo está dado en el movimiento, incluso en los instantes de silencio, en las cesuras o pausas que nos sustraen del mundo exterior al estado hipnótico.

Pero el silencio nos obliga a esperar el surgimiento de nuevos sonidos, ya que éstos están unidos a otros elementos del sistema estructurado de relaciones funcionales dependientes. Mientras no se cumpla la forma preestablecida del torrente sonoro, y no suene el último tono que dé la sensación de terminación del movimiento, no se puede salir de la cadena sonora de formación establecida. Permanecer bajo el dominio del proceso de formación musical nos da la sensación de estar en una esfera completamente distinta al mundo acostumbrado de lo visual y lo táctil. Y lo más importante, provoca la sensación de otro tiempo y espacio, es decir, de aquel sistema en donde las relaciones sonoras son unidas únicamente con base en otras dimensiones del espacio-tiempo.

Lo que se percibe en las dimensiones cotidianas acostumbradas como: lento; rápido; corto; largo; etc., aquí toman otro aspecto que no corresponden a la impresión real. Una pieza musical puede parecer larga, ocupando un espacio de tiempo relativamente corto en comparación con otra que no provoque tal impresión, pero ocupe un mayor tiempo de ejecución. Asaf'ev afirma que la dimensión musical no corresponde a las dadas a la conciencia. Un tempo mucho más rápido de lo que debería ser, hace a la pieza más corta e inadecuada; y uno significativamente más lento, la extiende como si las sonoridades no estuvieran unidas unas a otras, desapareciendo toda proporción lógica en la unión de los elementos. Desaparece la masa compacta y las notas quedan separadas.

Esto nos indica que en determinados límites del proceso de formación musical, surge un sistema de relación de elementos sonoros que nos da la sensación de pasar a un mundo de nuevas dimensiones, y que no corresponden a las sensaciones visuales, sino a las auditivas. El sistema es un torrente ininterrumpido de sonidos unidos de principio a fin. Movimiento y continuidad son las condiciones de su proceso de formación. Pero cada corte en el tejido sonoro nos regresa al mundo de las dimensiones comunes.

Este mundo dinámico de uniones de la música no puede ser un sistema contable. Por eso es innecesario buscar sustancias concretas, cuando la esencia que determina el espacio-tiempo musical se encuentra en el proceso mismo del 'movimiento entre cambios'. La música es entendida como la percepción de un sistema funcional de uniones sonoras en su proceso mismo de formación, y no como un esquema formal, tieso y acabado, o la simple distribución de un material ya cristalizado. Por ello en el análisis musical no debemos partir de sistemas preconcebidos, sino del movimiento propio del sistema sonoro, del cual tratamos de comprender su forma.

En la música no existe la representación de objetos inmóviles. Todos los conceptos básicos expresados a través de la música sufren un cambio y, del medio concreto estático de donde son tomados, son llevados al campo de lo funcional y de correlaciones. Pero la musicología tiene dos formas de concebir la representación espacio-temporal de la existencia. La de la vivencia directa ininterrumpida, comprendida como una unidad indivisible y orgánica, en donde el todo antecede a las partes; y la del conocimiento mediato, que es un análisis visual en un cúmulo de puntos temporales ilimitados.

La primera forma representa una manera psicológica directa de acercarse a la esencia del proceso de formación musical. No obstante, la forma de conocimiento mediato es el análisis metódico de lo que aún no se ha realizado. Pero es inevitable la interrelación de estas dos visiones en la música. Al ser privada del influjo productivo, y fuera de los estímulos

que surgen de la primera, en un acto de descomposición y abstracción de la continuidad musical, la segunda pierde el sentido de comprensión viva de la música, como percepción del sistema de relaciones funcionales en la unión de elementos sonoros. Entonces desaparece la música como proceso y aparece la osamenta tiesa y visual en una articulación esquemática de líneas y planos insonoros de la partitura en el espacio.

En 1923 Asaf'ev publicó un segundo ensayo titulado: Процесс оформления звучащего вещества [*El proceso de formación de la materia sonora*], en el que analiza el proceso de la creación musical en analogía y contraposición con el arte arquitectónico, es decir, entre espacio y tiempo. El artículo inicia con la cita de una carta atribuida a W. A. Mozart, en la que describe sobre su proceso creativo.<sup>5</sup>

Mozart escribe a uno de sus conocidos que, si él se siente bien, las ideas lo asedian a raudales. “De dónde y cómo, esto no lo sé, y yo aquí no tengo que ver. La idea que me gusta la retengo en mi cabeza y la canto para sí, al menos así es como lo describen otros. Si recuerdo una de mis ideas, entonces en el instante aparece una tras otra, que sería posible utilizar tan sólo una de estas migajas para hacer de ella todo un foie-gras; de ideas sobre el contrapunto, y sobre el sonido de los distintos instrumentos. Esto enciende mi alma, sobre todo si nada me molesta; entonces el pensamiento se acrecienta y todo se amplía y se aclara; la pieza resulta casi lista en mi cabeza, y aunque ésta haya sido larga, *más adelante la abarco con una sola mirada en mi alma, como a un hermoso cuadro o a una bella persona, y la escucho en mi imaginación no sucesivamente, como ésta debe de expresarse después, sino inmediatamente como si fuera en su totalidad.* Toda invención y elaboración sucede en mí como en un hermoso y profundo sueño, pero lo mejor es el campo visual de todo al mismo tiempo” (Глебов 1923b, 144).

B. Asaf'ev explica que, aun en el caso de que esta carta sea producto de la leyenda, la cita como prefacio a su artículo, ya que en ella se revela la síntesis orgánica que abarca al proceso de todas las correlaciones sonoras en su unidad. El proceso mismo de formación de la música es algo indivisible, un torrente ininterrumpido de materia sonora en donde cada instante no es posible pensarlo fuera de su relación con el todo.

Para ilustrar esta idea, Asaf'ev recurre a la comparación entre música y arquitectura, en donde la música es la reproducción dinámica de la

arquitectura, y ésta, el movimiento estático de la música. Aunque esta comparación resulta un tanto superficial, ya que la naturaleza de longitud y continuidad del *melos*, en constante desenvolvimiento, no admite la división que provoca la visión espacial. Pero es difícil evitar la percepción visual de los complejos sonoros en el análisis *post factum* fuera de la sonoridad. La manera de percibir la música condiciona la comprensión de su forma, y la cristalización es frecuentemente el punto de partida, del cual construyen la música aquellos músicos que no alcanzan a comprender su naturaleza temporal.

Inducidos a este tipo de percepción, los compositores violan la naturaleza de la creación musical. Su comprensión musical es 'ornamental', y el punto de partida de percepción del sonido es de un objeto sonoro ya cristalizado, que sin duda es un pensamiento *post factum* sin relación con el proceso de entonación. Es un proceso de división racional y violatorio de la naturaleza temporal de la música, que finalmente termina en fórmulas reguladoras. Los músicos con este tipo de estructura psicológica, que fueron educados en contra de su naturaleza, persisten toda su vida en la búsqueda de formas 'visuales'.

Así, en la música aparece un molesto paralelismo entre forma y contenido. Y no se sabe si en un mismo envase se vierte champagne, o vodka, o si en envases de distinta forma se vierte vino. Esta contraposición entre forma y contenido es sin duda incomprensible en la música, y sin embargo constantemente se utiliza. La contraposición de forma y contenido es el resultado de un largo y complicado proceso de interrelación de todos los elementos que constituyen el complejo de medios de la expresión musical.

En la música que se concibe como un plano en el espacio, las leyes de cristalización de la materia sonora que dirige la conciencia, y que organiza la estructura y distribución del material, conducen racionalmente al 'extracto' de la forma, una especie de entidad, la cual se percibe incluso fuera de la música.

Pero la música que se desenvuelve en el tiempo; en la longitud sonora en perspectiva; en el ímpetu centrífugo hacia la culminación de la unidad; en la música que contiene en esencia ese élan *vital*, actúa una corriente emocional inalcanzable para la conciencia. La forma surge entonces libremente. Pero en el momento que se debilita la tensión emocional como atractivo de la vitalidad, el proceso se derrumba. Y la razón, sin sospechar de las posibilidades natural-biológicas de morfo-formación, interviene partiendo sólo de exigencias estilísticas de los esquemas 'académicos' de la música. [...] El músico, aun antes del momento de la creación de la música, se ve obligado a pensar su distribución en el esquema elegido por él, y ve la música ya cristalizada. Así, el compositor planea el material dado como un sastre que corta por el patrón ya dibujado. El papel de la conciencia aquí es el de un observador, y el proceso de creación se mecaniza (Глебов 1923b, 153-54).

La forma surge como una síntesis consciente del proceso de atracción y repulsión mutua de las partículas sonoras. Esta interdependencia que se engancha en el impulso hacia los pequeños centros, y hacia un único centro que unifica todos los elementos, no está condicionada por un esquema preestablecido, sino por el proceso de sus interacciones y su lucha mutua. Por el entrecruzamiento en movimiento, el material sonoro se organiza con base en el proceso de formación de las leyes dinámicas universales de morfo-formación de la materia. Pero el esquema no condiciona a la forma, sino la forma permite abstraer al esquema, el cual es posible sólo de manera puramente racional, *post factum*.

Pero, ¿cuál es el papel de la conciencia en la organización del proceso de formación de la materia sonora?, se pregunta Asaf'ev. ¿La creación musical no se parecería a la 'creación' de la araña tejiendo su tela? Asaf'ev responde que solamente comprendiendo el papel de la conciencia en la formación se puede llegar a la posición fundamental de la obra musical, que es después de todo un organismo vivo, y no una máquina. La tela de araña, agrega Asaf'ev, es en cierto modo una máquina de la araña.

La obra musical no es producto de una elaboración habitual y mecánica, ni una máquina producto de la creación racional con objetivos utilitarios. Pero tampoco es una tela de araña, producto del instinto y cuyo objetivo es la autoprotección y conservación de la vida. La música es un organismo vivo, y esto significa que en su creación toman parte tanto

la intuición creativa, la misteriosa X de la élan *vital* o de la *Formenwille*, como el intelecto, ya que el acto creativo, el nacimiento de la obra de arte, es impensable fuera de la personalidad creativa, y su nacimiento espontáneo es imposible.

El papel del instinto artístico, a pesar de todo su misterio, es entendido y reconocido por muchos creadores del arte. Éste se compara al acto de la concepción o el nacimiento, y el crecimiento de la obra es análogo a fenómenos orgánicos y procesos fisiológicos. Pero, el papel del intelecto, ¿no se contrapone con su influencia ‘corruptora’ al proceso creativo que sucede en la esfera del inconsciente? Y dividiendo la unidad sonora ininterrumpida en multitud de momentos, ¿no ‘crearía’ el intelecto, a fin de cuentas, como una máquina, o al contrario, fuera de éste? Y ¿no sería capaz el instinto de tejer mecánicamente, después de una serie de intentos de asimilar esquemas y ejercicios, sólo para producir una tela de araña y no una obra viva? Entonces, ¿cuál sería la solución?

Con el objetivo de encontrar una salida, Asaf'ev propone salir del proceso creativo en la escritura y analizarlo en la percepción y reproducción de la música. La música no existe ni vive en los libros de notas, ni en los estantes de bibliotecas, mientras el espíritu humano no la reproduzca. El contenido emocional y la comprensión mutua entre las personas se transmiten por medios físicos. Fuera de esta reproducción y percepción viva la música no existe, y sólo en el proceso de la vida se crea la forma.

Entonces, la forma se presenta como una existencia-mutua en movimiento ininterrumpido de partículas de alguna esfera cerrada (de la consciencia de la sonoridad). Estas partículas se relacionan en una atracción mutua hacia su centro más cercano, y los pequeños centros hacia un centro único de todas las esferas sonoras, así como éste concentra en sí la energía de radiación de todos los elementos (Глебов 1923b, 156-57).

Si mi consciencia puede en un instante ideal reunir en un solo punto a toda la composición de movimiento periférico de partículas sonoras, en ese mismo instante ésta cristaliza el material fluente, y crea (percibe) la

forma como síntesis del crecimiento de la materia sonora, que es organizada en la constante superación de su energía, y de la voluntad del espíritu artístico creador. Entonces no es difícil pasar de esta comprensión orgánica de la forma en la percepción de la música hacia su creación, y comprender el papel de la conciencia (aún desconocido por nosotros) en el acto de la creación, es decir, de formación. Así surge la voluntad, deseo y aspiración de crear lo no visto (oído).

La materia sonora nace en la contemplación interna como algo inconsciente, pero en un grado u otro de tensión y concreción. La materia sonora se mueve de acuerdo con la ley de la inercia, pero en cuanto el proceso se hace consciente, el impulso y dirección del movimiento dependen de éste. La dinámica dada por el instinto se convierte en la dinámica de volición. Entonces la conciencia, bajo el azote de la emoción artística, busca los medios para fijar la materia sonora, y transforma el movimiento en algo funcional sin violar su organicidad interna.

De esta manera el proceso de formación no es otra cosa que un acto de conocimiento y comprensión. En su base se encuentra la percepción de la voluntad creativa, que trae a la vida el material sonoro y que después se identifica con éste. Formando lo que aparece orgánicamente ante la visión interna, la conciencia realiza racionalmente aquello que hace intuitivamente la araña, y que se reproduce mecánicamente por medio de esquemas. En cierto modo la interpretación resulta ser también un acto creativo de formación de la música, y es de hecho un acto de la intuición artística y comprensión de la forma.

Pero la forma musical fuera de la conciencia sólo puede concebirse como una serie de construcciones esquemáticas comparadas a los métodos de composición. La 'ciencia' de la composición debe ante todo estudiar las leyes del movimiento musical, ya que sólo en la longitud y prolongación de la sonoridad en el tiempo se comprende la música, esto es, en la percepción auditiva; y sólo bajo su acción, en la especulación del torrente sonoro, ésta es comprendida. Pero debido a la necesidad de fijar la naturaleza 'volátil' de la música, la conciencia cristaliza esquemas

metodológicos que surgen del proceso de enseñanza en el 'oficio compositivo'. Los métodos y prácticas escolásticas son 'reflejo' de la creación sobre bosquejos de experiencias pasadas.

Fuera de la apreciación entonativa, en la música visual de arquitectura petrificada, la música no existe. Este tipo de contemplación visual proviene de la concepción del sonido distribuido periódicamente, fuera de los puntos de apoyo o centros de atracción. Es el sonido que se planea simétricamente de acuerdo con esquemas imaginados, y no en cuanto a una necesidad interna propia. Esta necesidad presupone el crecimiento de uniones sonoras y desarrollo temático, como revelación del movimiento musical en el proceso de la energía sonora, ya que surge bajo la presión del impulso emocional, o con base en el influjo de la voluntad artística.

Pero la música 'visual', nos dice Asaf'ev, no necesita de este proceso de revelación de la energía sonora, ya que ve en la música tan sólo la división o sucesión periódica de las partes, y deja de ser música audible, viva. La comparación del 'arte arquitectónico sonoro' con la arquitectura es por supuesto un absurdo. Sólo en el contacto con la música viva, como proceso de formación hacia la dinámica y superación del material, puede en rigor sentirse el encanto en la música.

Pero el proceso de formación del 'arte arquitectónico sonoro' también lo concibe Asaf'ev como un proceso de contemplación, en la materialización ya consumada del pensamiento creativo. Y aquí se cierra el círculo, afirmando que es así como Mozart se las arregla con la creación en su consciencia, mirando como un arquitecto a todo el edificio listo de aquello que aún no está escrito. Pero la música de Mozart, después de todo, es música, y no un templo griego creado en la estática.

En su reproducción, el proceso de formación musical se desenvuelve cada vez como un estado de equilibrio inestable, y se comprende finalmente como una superación, y no como la contemplación de lo ya superado. Se percibe como algo cumpliéndose en el presente, y no como el pasado ya cumplido. En este sentido, el proceso de composición vendría a ser también una ejecución mental, una interpretación de la obra creada

aun antes de haberse escrito. Esta capacidad de creación y recreación mental de la obra en su totalidad, afirma Asaf'ev, la posee sólo aquel talento excepcional como lo fue Mozart.

Ciertamente una cosa es pensar la realidad del mundo en su sucesión espacio-temporal, y otra muy distinta es pensar la obra musical en su desenvolvimiento en el tiempo, es decir, en su proceso de morfo-formación. La forma musical se realiza en el proceso mismo de su formación, en la ejecución, es decir, en su sonoridad real en un tiempo real, ontológico. Pero a diferencia del devenir concreto de la realidad, la obra musical puede repetirse infinidad de veces en la ejecución, y de hecho, esta es su forma de existencia y en la repetición está su esencia.

Pero el proceso de formación musical también puede pensarse, imaginarse, es decir, llevarse a cabo infinidad de veces en “la mente” fuera de su ejecución real. Finalmente, el proceso de formación musical también puede concebirse en su simultaneidad, en su unidad total. En la totalidad indisoluble de todas las uniones sonoras fuera de su sucesión temporal. En la simultaneidad de una perspectiva arquitectónica sonora cristalizada en el campo visual de todo al mismo tiempo. Mozart, como un arquitecto, supo escuchar a todo el edificio ya listo de aquello que aún no estaba escrito.

Esta distinción entre la música percibida en su sonoridad real y la pensada fuera de su ejecución efectiva, como supuestamente lo describe Mozart, fue advertida por Carl Stumpf en su estudio empírico de la percepción de fenómenos auditivos, denominado psicología descriptiva, al separar las funciones mentales de fenómenos sensoriales e imaginarios en su obra *Tonpsychologie*. Con base en este estudio y distinción de los fenómenos auditivos, su discípulo Edmund Husserl funda la fenomenología (*Ideen* 1913), otro punto de referencia en la estética musical del siglo xx.

En 1928 su discípulo Martin Heidegger editó *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, una serie de lecciones de fenomenología sobre la conciencia interna del tiempo, dictadas por Husserl en la Universidad de Gotinga en 1905. Husserl analiza la experiencia básica del tiempo, el ‘sentido del tiempo’ que se cumple sólo como experiencia individual

en el ‘aparecer’ del lapso de tiempo; como en la captación de duraciones y cambios que se escuchan en la continuidad temporal de una melodía.

Para Husserl, al igual que Bergson, la percepción del tiempo está oculta en la captación de duraciones o sucesiones que la intuición e intencionalidad de la consciencia realiza. Por ello la intuición originaria del tiempo la constituye el discurrir inmanente de la vida consciente; de la existencia interna que fluye y ve (escucha) fluir la existencia.

Con base en su idea de reducción fenomenológica, Husserl sustrae del tiempo ontológico, como orden universal del ser, la intuición originaria del tiempo, es decir, la percepción de experiencias originarias de duración, y a la propia vida intencional como corriente temporal de la consciencia. Es la auto-constitución del tiempo fenomenológico.

Ciertamente que con ello asumimos también un tiempo que existe pero que no es el tiempo del mundo de la experiencia, sino el *tiempo inmanente* del curso de la consciencia. Que la consciencia de un suceso sonoro, de una melodía que estoy ahora mismo oyendo, muestra una sucesión, de ello tenemos una evidencia que hace absurdas toda duda y toda negación (Husserl 2002, 26).

En sus lecciones sobre la consciencia interna del tiempo, Husserl recurre constantemente a ejemplos musicales, que recuerdan lo ya ampliamente expuesto por B. Asaf'ev.

Cuando [...] oímos algo [...] permanece presente para nosotros un lapso de tiempo [...] en la consciencia [...] como retrocedido en el tiempo. Cuando [...] suena una melodía, la nota individual no desaparece del todo una vez que ha cesado el estímulo [...] Cuando la nueva nota suena, la precedente no ha desaparecido sin dejar rastro; de otro modo seríamos incapaces de advertir las relaciones entre sonidos que se suceden los unos a los otros; tendríamos a cada instante un sonido, y en su caso, en el intervalo entre el producirse dos sonidos, un silencio, pero nunca la representación de una melodía (33).

Actualmente investigadores califican al estudio de experiencias, ya sea la ‘fantasía’, la ‘imagen de la consciencia’ o la ‘memoria’ de Husserl, como una fenomenología de la consciencia estética (Katz 2016). En el

ámbito de la estética musical, la ‘fenomenología de la música’ surgió aun antes de publicarse *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. En 1925 Hans Mersmann publicó *Zur Phänomenologie der Musik*, y ese mismo año Paul Bekker publicó *Von den Naturreichen des Klanges. Grundriss einer Phänomenologie der Musik*; obras que iniciaron el estudio de la percepción del tiempo y el espacio musical como fenómeno sonoro.

En 1939 el compositor Igor Stravinsky fue invitado a la Universidad de Harvard para impartir una serie de conferencias, publicadas bajo el título: *Poétique musicale*. En esta obra Stravinsky afirma que las artes plásticas se nos ofrecen en el espacio; la música, en cambio, se ofrece en el tiempo.

La música se establece en la sucesión del tiempo y requiere, por consiguiente, el concurso de una memoria vigilante. Por tanto la música es un arte *chronique*, como la pintura es un arte espacial. Supone, ante todo, cierta organización del tiempo, una *crononomía*, si se me permite el uso de este neologismo (Stravinsky 1977, 32).

Pero Stravinsky no sólo se limitó a decir que la música es un arte del tiempo, un arte *chronique*, sino planteó también el problema específico del ‘*cronos* musical’, con base en las ideas de Pierre Souvtchinsky, a quien Stravinsky menciona directamente.

La creación musical es juzgada por el señor Souvtchinsky como un complejo innato de intuiciones y practicabilidades, fundado ante todo en una experiencia musical del tiempo —el *cronos*— cuya incorporación musical no nos aporta sino la realización funcional. Todos sabemos que el tiempo se desliza variablemente, según las disposiciones íntimas del sujeto y los acontecimientos que vengán a afectar su conciencia. 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 uno, un proceso psicológico especial, un *tempo* particular. Estas variaciones del tiempo psicológico no son perceptibles más que con relación a la sensación primaria, consciente o no, del tiempo real, del tiempo ontológico. [...] Lo que determina el carácter específico de la noción del tiempo es que esta noción nace y se desenvuelve independientemente de las categorías del tiempo psicológico, o simultáneamente con ellas. (34).

La teoría de Pierre Souvtchinsky, expuesta aquí por Stravinsky, sugiere la distinción entre el *tempo* particular, que es el tiempo psicológico de la experiencia musical, y el tiempo real, ontológico. “Toda música, en tanto se vincula al curso normal del tiempo, o en tanto se desvincula de él, establece una relación particular, una especie de contrapunto entre el transcurrir del tiempo, su duración propia y los medios materiales y técnicos con la ayuda de los cuales tal música se manifiesta” (35).

Con esta distinción del tiempo, Stravinsky concibe dos especies de música. Una que evoluciona paralelamente al tiempo ontológico y se identifica con él, produciendo un sentimiento de euforia o de ‘calma dinámica’ en el público. Y la otra que excede o contraría este proceso, no ajustándose al instante sonoro. Entonces la música se aparta de los centros de atracción gravitatoria y se hace inestable, propiciando con esto transmitir los impulsos emocionales de su autor. Este es el tipo de música en la que domina la voluntad de una expresión.

Este problema del tiempo en el arte musical es de una primordial importancia. [...] La música ligada al tiempo ontológico está generalmente dominada por el principio de similitud. La que se vincula al tiempo psicológico procede espontáneamente por contraste (35).

Pierre Souvtchinsky define estos dos tipos de música como música *crono-métrica* (clásica), que evoluciona paralelamente al tiempo ontológico, y música *crono-a-métrica* (romántica) dominada por la voluntad de expresión, y afirma que Stravinsky es cercano a la *crono-métrica* (Souvtchinsky 1939). Se afirma que Souvtchinsky es en realidad el autor de *Poétique musicale* de Stravinsky (Dufour 2003), su *Ghostwriter*, como afirma Richard Taruskin (1977, 519). Sus ideas sobre la doble noción del tiempo en la música tienen su origen tanto en la filosofía de Bergson como en la obra de Asaf'ev.<sup>6</sup>

En 1947 la musicóloga Gisèle Brelet publicó *Esthétique et création musicale*, un análisis de la creación musical con base en la noción del tiempo. Brelet afirma que la esencia de la música es su forma temporal

en íntima relación con la temporalidad de la conciencia, que equipara al concepto bergsoniano *durée pure*. En su primera parte, titulada: *Estética y psicología de la creación*, Brelet afirma:

Hablando en general, podrían los compositores clasificarse en dos tipos: los que crean bajo el imperio de consideraciones formales y los que obedecen a su necesidad de expresarse; la creación estaría, pues, psicológica o formalmente determinada. [...] la expresión posee su forma como la forma su expresión (Brelet 1957, 16).

Para Brelet la creación musical es fruto de una elección que se concreta en dos actitudes creadoras fundamentales, el empirismo y el formalismo. En el primer caso, el músico parte de la experiencia directa que le brinda el material sonoro, que busca nuevas sonoridades y nuevas técnicas. En el segundo, es la forma la que dirige *a priori*, y no trata de descubrir el material sonoro, sino de producirlo y formarlo.

La segunda parte trata sobre la estética de la forma temporal, que Brelet divide en cuatro capítulos. En el primero, *La forma vivida: el tiempo musical*, Brelet afirma que lo sensible sonoro tiene una doble forma: la armónica, relacionada con lo apolíneo de contemplación pura; y la temporal, de esencia dionisiaca:

[...] con ella y mediante ella se introducen en la música la afectividad y todas las potencias oscuras del ser, pues el tiempo, aun en sus formas más depuradas, sólo puede ser vivido. Escuchar la sonoridad es acompañar su desenvolvimiento temporal con el impulso vivo de nuestra duración interior (71).

La música es expresión de la duración vivida de la conciencia. Pero en la tonalidad, la forma armónica se halla ligada a la temporal, debido a polos de atracción que generan movimiento y reposo, “que es la definición misma del tiempo; y esta ley del tiempo que la tonalidad cumple es también la ley misma de toda composición musical” (72).

No obstante, el atonalismo, según Brelet, carece de estos polos de atracción que impide nacer al devenir, y la duración pura se destruye a sí misma. Al atonalismo le falta la dialéctica temporal de la tonalidad.

Pero aun en la tonalidad, si la plenitud y riqueza de las armonías no bastan para crear un devenir musical pleno, la forma temporal es capaz, cuando es viviente, de crear una musicalidad profunda que haga inútiles todas las riquezas sensibles de la armonía.

Así, para Brelet existen dos clases de obras: la de nuevos horizontes armónicos, pero inmóviles y extraños a la duración; y la de pensamiento armónico trivial, que posee la cualidad viva de su forma temporal. Pero toda verdadera obra musical reúne estas dos cualidades. La forma musical debe llegar a ser la forma misma de la consciencia, ya que el tiempo vivido es inmanente al acto creador de la forma sonora. En el centro de la creación musical hay una experiencia temporal que se realiza a través de la sonoridad y no de la reflexión. Es una intuición del tiempo vivido.

El tiempo musical está en el punto de confluencia de la duración psicológica y del tiempo objetivo de la materia sonora. [...] a menudo la duración sonora se construye en el vacío, independientemente de esta experiencia psicológica del tiempo en la que debe buscarse el impulso. Es necesario que el tiempo vivido y el tiempo musical se unan (78).

Brelet señala que hay dos tipos de desenvolvimiento musical: uno, en el que la forma sonora determina a la temporal; y el otro, en el que sucede a la inversa. La forma impresionista pertenece al primer tipo, al abandonar el desarrollo de contraste temático; mientras el desarrollo de la forma clásica, que es un desplegarse en el tiempo y expresa las etapas por las cuales la consciencia organiza su vida temporal íntima, pertenece al segundo tipo.

Así, descubriendo el tiempo en lo interior de la materia sonora, el impresionismo puede hacer caso omiso de la forma temporal abstracta que le aporta un orden no específico y exterior. [...] sin embargo [...] el tiempo de la música impresionista, dado que es el tiempo objetivo de la materia sonora, tiende a desvincularse de la duración vivida para disolverse en relaciones armónicas estáticas en que todo devenir se pierde (79-80).

Desde el punto de vista de la creación, la forma musical es vivida por una conciencia que se expresa. En la obra musical el tiempo es vivido a través de la forma, pero hay formas vivientes y vacías. La idea musical lleva en sí un desarrollo de expansión temporal que debe tener la espontaneidad de duración interior de la conciencia. Brelet clasifica a la unión de la forma musical con el devenir vivido de la conciencia en dos tipos: el empirismo puro, por el cual la conciencia se une a la forma musical pura; y la duración patológica, en la que el 'yo' psicológico se une a la forma sonora.

Hemos distinguido al comienzo dos tipos de creadores: el tipo psicológico y el tipo formal. [...] esta diferenciación de los dos tipos de creadores se refleja en la existencia de dos tipos de duración musical: una duración empírica y psicológica, nacida de la experiencia del devenir de los estados psíquicos, y una duración formal y pura, nacida del acto mismo por el cual la conciencia construye su devenir interior (86).

El tiempo musical se balancea entre el aspecto dionisíaco vivido y el apolíneo formal. Brelet afirma que el clasicismo se inclinó hacia la forma y los esquemas abstractos fuera de la experiencia temporal. Hacia la construcción temática fundada en la simetría que aprisiona y rompe el impulso de la duración vivida, atándola a un estatismo espacial impuesto por la razón. El clasicismo tiende a negar el devenir, ya que busca la forma permanente, la idea inmutable. El romanticismo en cambio es el devenir mismo, es la experiencia psicológica del tiempo vivido.

La forma musical vive de nuestras esperas, que no cesa de suscitar y de satisfacer. Pero si en la obra clásica el equilibrio está perpetuamente restablecido entre la forma objetiva y la duración subjetiva —puesto que la espera no era suscitada más que para ser satisfecha—, constituye la esencia misma de la forma romántica suscitar la espera por sí misma, y dilatar indefinidamente su satisfacción a fin de dar lugar a que nazca, lejos de la disciplina del tiempo, el impulso fantasista [*sic*] e indómito de la duración subjetiva (103).

Pero Brelet distingue entre dos tipos de espera: la activa que precede al porvenir; y la pasiva en la que esperamos se haga presente. La espera activa

armoniza, distinguiendo entre la duración del 'yo' y el tiempo del mundo, sintetizando en la unidad del tiempo musical la dualidad del tiempo objetivo y subjetivo de la obra. La música de la espera es de duración patológica dotada de vida intensa, es la duración sufrida que va contra la forma y la esencia activa del tiempo musical. La música de la expectación está privada de 'sabiduría musical' que rige la forma clásica y define el tiempo musical.

La música del tiempo patológico es música de la pasividad: dándose por misión expresar la vida subjetiva del yo, lo inmoviliza en el vacío de sus estados interiores y lo desvía de esta actividad fecunda de la que nace una duración activa y creadora. El tiempo activo y verdadero, que es el tiempo de la forma libremente construida y no sometida a lo extrínseco, no podría ser alcanzado más que allende la duración subjetiva y los contenidos pasivos que la pueblan. La música expresiva, reedición de una duración humana ya dada, se construye fuera de los poderes creadores de ese tiempo real que es consubstancial a nuestro acto: en ella está ausente la esencia misma del tiempo musical (105).

Para Brelet hay dos músicas del devenir: el patológico, en el que el alma se abandona a la pasividad de sus estados; y el formal, en el que halla poderes creadores del tiempo y la armonía de la forma musical. Pero en el esquematismo del tiempo se halla implicado un poder constructor que es mediador entre la duración subjetiva y la forma objetiva, el formalismo puro, que Brelet asocia al 'yo pienso' kantiano. Este formalismo puro, que se contrapone al formalismo abstracto nacido de combinaciones intelectuales, es la forma vivida nacida de actos profundos del 'yo' aislado del exterior.

El tiempo, forma de la sonoridad y de la vida interior, está en la confluencia de la duración subjetiva y de la forma objetiva de los sonidos; y es [...] en la forma temporal en la que vienen a expresarse los contenidos psicológicos. Pero la ausencia de tales contenidos, la pureza y la autonomía del tiempo real, suponen, no la negación de la duración psicológica, sino la ascesis de la vida interior hacia la pureza de sus formas fundamentales [...] La música, arte de la interioridad, es necesariamente construcción de sí. La duración psicológica del creador se vuelve en la creación lo que el tiempo musical le hace ser. Y es por ello que los sentimientos particulares

deben ser superados en un esquematismo, forma activa que reconstruya la estructura temporal. La música, en su esencia, es la expresión de la vida temporal (128-29).

En 1953 Susanne Katherina Langer publicó *Feeling and Form*, una teoría del arte desarrollada a partir de su *Philosophy in a New Key* (1941), un estudio del simbolismo en la razón, el rito y el arte. En esta obra, Langer aborda la noción del tiempo musical en su séptimo capítulo, titulado: *La imagen del tiempo*, que inicia diciendo:

De las artes plásticas, [...] pasamos ahora hacia otro gran género del arte, a saber, la música. De súbito, nos encontramos en un reino diferente. El espejo del mundo, el horizonte del dominio humano y todas las realidades tangibles se han esfumado. Los objetos se tornan nebulosos y toda visión es superflua. Empero, el reino de la experiencia, tan radicalmente cambiado, se encuentra pleno. Hay en él formas grandes y pequeñas, formas en movimiento que, a veces, convergen para dar una impresión de cabal perfección y reposo por sus movimientos mismos; hay una agitación inmensa de sonido puro, un mundo audible, una belleza sonora que se adueña por completo de nuestra conciencia (Langer 1967, 101).

Langer afirma que desde la Antigüedad se ha tratado de comprender la música con leyes naturales, intentando explicarla por medio de la física y proporciones matemáticas.

Esta ambiciosa esperanza, se apoya, por supuesto, en la creencia muy popular de que la función propia de la música es producir una especie de refinado placer sensible que, a su vez, evoca una bien marcada y abigarrada sucesión de sentimientos. [...] si la música es un arte y no un placer epicúreo, el estudio de los patrones de vibraciones en las bandas de sonido y encefalogramas puede decirnos cosas asombrosas sobre la audición, pero no sobre la música, que es la ilusión engendrada por los sentidos (104).

Los elementos que constituyen la música son virtuales, *artísticos*, creados sólo para la percepción, que Langer llama “formas sonoras en movimiento”.

Tal movimiento es la esencia de la música; un movimiento de formas que no son visibles, sino que se dan al oído y no a los ojos. Empero ¿qué son estas formas? No son objetos del mundo real [...] porque tanto los movimientos como las formas sólo

están aparentemente ahí; son elementos de una ilusión puramente auditiva. Pues en todos los movimientos progresivos que oímos –movimientos rápidos o lentos, pausas, ataques, melodías en *crescendo* o las armonías que se amplían o se cierra, acordes agrupados y figuras que fluyen– no hay, realmente, nada que se mueva. [...] El movimiento musical, en suma, es algo completamente diferente al desplazamiento físico. Es una apariencia nada más (104-105).

Los movimientos de la música son en sí formas dinámicas del sonido, pero en este movimiento nada se mueve en realidad. El mundo en que se mueve la música es el de la *pura duración* bergsoniana y, como tal, ésta no es un fenómeno real, algo radicalmente diferente del tiempo en el que transcurre nuestra vida cotidiana.

La duración musical es una imagen que pudiera ser denominada tiempo “vivido” o “experimentado”, el pasaje de la vida que sentimos cuando la espera se vuelve “ahora” y el “ahora” se convierte en un hecho inalterable. Tal pasaje sólo es mensurable en términos de sensibilidades, tensiones y emociones; y tiene no meramente una medida diferente, sino una estructura del todo diferente del tiempo práctico o científico. La apariencia de este tiempo vital, vivencial, es la ilusión primaria de la música (106).

La música crea un orden del tiempo virtual, en el cual se mueven las formas sonoras únicamente en relación de unas con otras, pues nada existe ahí. Este tiempo virtual está aislado de los sucesos reales, y sólo es perceptible por medio del oído.

[...] la música despliega el tiempo para nuestra aprehensión completa y directa y deja que nuestro oído lo monopolice –lo organice, lo llene y le dé forma por sí solo–. Crea una imagen del tiempo medido por el movimiento de formas que parecen darle sustancia, aunque es una sustancia que consiste por entero de sonido, de tal modo que es la transitoriedad misma. *La música hace audible el tiempo y sensibles su forma y continuidad* (106).

Langer señala sobre la divergencia radical entre el tiempo virtual y el real, que consiste en su estructura misma. El tiempo de la abstracción espacial es el tiempo del ‘reloj’ como *secuencia pura* de eventos indiferentes en sí mismos, y ordenados en una serie infinita de sucesión. Es un

*continuum* unidimensional. Pero el tiempo científico, que es coordinada de una estructura multidimensional, es refinamiento sistemático del ‘tiempo del reloj’, cuyo principio es el *cambio*. El tiempo surgido de tal medición está muy alejado del que experimentamos, que esencialmente es ‘paso’ o sentido de transición. Pero esta experiencia es más compleja y contiene lo que Langer llama, *volumen*:

Es esta voluminosidad de la experiencia directa del paso lo que lo hace indivisible [...] Los fenómenos que llenan el tiempo son tensiones –físicas, emocionales o intelectuales–. El tiempo existe para nosotros porque soportamos “tensiones” y sus soluciones. [...] toda clase de tensión es transformada en tensión musical, todo contenido cualitativo es transformado en cualidad musical [...] La ilusión primera de la música es la imagen sonora del “paso”, abstraída de la realidad para ser libre (109-110).

Lo que llamamos ‘tiempo subjetivo’ es el ‘tiempo real’ o ‘duración’ de la que habla Bergson, y su cercanía a los problemas del arte han hecho de él el filósofo de los artistas, especialmente de la música. Pero Langer añade que la filosofía debe renunciar a la concepción lógica y tratar de captar intuitivamente el sentido interno de la duración.

Lo que Bergson exige de la filosofía –expresar las formas dinámicas de la experiencia subjetiva– sólo puede cumplirlo el arte. Quizá esto explica por qué es él el filósofo de los artistas por excelencia. [...] Nada podría parecer más razonable a un poeta o a un músico que la finalidad metafísica de Bergson; sin preguntarse si es factible en filosofía, el artista acepta esta meta y se suscribe a una filosofía que aspira a ella. Tan pronto como se reconoce el símbolo expresivo, la imagen del tiempo, se puede filosofar sobre sus revelaciones [...] El arte puede construir su ilusión en el espacio o en el tiempo; metafísicamente podemos entender o mal entender tanto un reino como el otro; y es difícil encontrar las características de la duración (111).

Pero el deseo de excluir toda estructura espacial condujo a Bergson a negar que su ‘duración concreta’ tuviera cualquier tipo de estructura, y por ello no acierta, según Langer, en lo más importante: “el hecho de que el tiempo no es una sucesión pura, sino que tiene más de una dimensión. [...] el tiempo musical posee forma, organización, volumen y partes distinguibles” (112).

Por eso Langer afirma que la percepción del espacio en la forma musical se aprehende como algo dinámico, afirmación que nos recuerda lo ya ampliamente expuesto por Boris Asaf'ev. La dimensión espacial del tiempo musical no es del todo perceptible, como lo es el tejido del tiempo virtual y, de hecho, afirma Langer:

[...] es un atributo del tiempo musical, una apariencia que sirve para desarrollar el reino temporal en más de una dimensión. El espacio, en la música, es una *ilusión secundaria*. [...] Así como el espacio puede aparecer repentinamente en la música, el tiempo puede estar implicado en las obras visuales. [...] Tan pronto como consideramos la música como símbolo completo, como imagen del tiempo subjetivo, el atractivo de las ideas de Bergson para la mente artística llega a ser muy comprensible (113-14).

Finalmente, para Susanne Langer la esencia del tiempo musical está en la formación de su imagen, de su símbolo, cuya naturaleza es la ilusión musical a través del proceso creador implicado en formarla y desarrollarla.

En 1962 el musicólogo húngaro József Ujfalussy publicó *A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája* [*Imagen musical de la realidad. Lógica del significado del arte musical*], en la que analiza el 'tiempo musical' bajo la perspectiva de la unidad del espacio-tiempo.

József Ujfalussy señala que el problema del tiempo en la música se ha analizado hace más de ciento cincuenta años, y ahora sabemos que 'la música es un arte del tiempo', así como 'la pintura es un arte del espacio'; o su combinación en la frase 'la arquitectura es música petrificada'. Pero, de hecho, estas expresiones son contradictorias.

En estas mismas expresiones del 'arte en el tiempo' y del 'arte en el espacio' hay una contradicción intrínseca (contradictio in adiecto), ya que el arte no es la generalización de conceptos, sino de modelos artísticos, de ideales. Consecuentemente, el arte no se dirige al pensamiento abstracto a un nivel de conceptos, sino a la percepción de modelos. El espacio y el tiempo son pues categorías de la existencia que podemos observar en nuestra consciencia separadas una de la otra gracias a la investigación científica, pero percibir las, contemplar las separadamente, a la fecha no lo ha logrado ninguna persona viva (Ujfalussy 1968, 190).

Por ello, al hablar del modelo o ideal artístico como reflejo de la realidad, señala Ujfalussy, debemos tener en cuenta sólo aquel modelo de nuestra consciencia que se apoya en la unidad intrínseca de las dos categorías fundamentales de la existencia, el espacio-tiempo. En toda apreciación estética predomina alguna de estas dos categorías, o el espacio, o el tiempo, pero partiendo de esta apreciación superficial, nunca comprenderemos la esencia del modelo artístico.

Al absolutizar el tiempo, se despoja a la música de su contenido, como es el caso de Eduard Hanslick, quien reconoce la analogía entre el movimiento espacial y temporal de la música, pero afirma que: “las formas más completas y elevadas del arte nos ayudan aún mejor a hacer constatar que la belleza musical tiende a alejarse de cuanto expresa demasiado espacialmente” (Hanslick 1912, 45).

Ujfalussy señala que todo movimiento sucede tanto en el tiempo como en el espacio, por ello una sola categoría por sí misma no puede determinar ni el movimiento, ni la forma. La reafirmación abstracta y unilateral de la temporalidad de la música, provoca un desequilibrio que disocia la identidad de forma y contenido. El tiempo es siempre el tiempo de algo que existe y sucede en movimiento en el espacio, como el movimiento corporal o la danza, que se expresa musicalmente a través del tempo y el ritmo. Por tanto, el ritmo y el compás no son la medición abstracta del tiempo, sino la constatación del movimiento real que sucede en el espacio y el tiempo. “Consecuentemente, el ritmo no es absoluto, no es el tiempo midiéndose a sí mismo, y no es el cuadro primordial de la música como ‘pura temporalidad’” (Ujfalussy 1968, 195).

Para concluir, volviendo al inicio de esta obra como el uróboros [ουροβόρος] que se muerde la cola en una especie de reprise musical, retomamos la tesis inicial de Claude Lévi-Strauss sobre el carácter común entre mito y música: “máquinas de suprimir el tiempo”. En efecto, para Lévi-Strauss, cuyo estudio antropológico se centra en las estructuras inconscientes y generales que se hallan en toda sociedad, mito y música son productos de un común e innato patrimonio psíquico de la humanidad.

En su análisis estructural de los mitos sudamericanos, Claude Lévi-Strauss afirma en *Le cru et le cuit* (1964), que la construcción de los mitos es análoga a las formas musicales.

[...] el carácter común del mito y la obra musical [...] cada uno a su manera lenguajes que trascienden el plano articulado, sin dejar como él de requerir, en oposición con la pintura, una dimensión temporal para manifestarse. Pero esta relación con el tiempo es de una naturaleza bastante particular: todo ocurre como si la música y la mitología no tuviesen necesidad del tiempo más que para darle un mentís. En efecto, una y otra son máquinas de suprimir el tiempo (Lévi-Strauss 2015, 25).

Pero el tiempo suprimido por la maquinaria mítico-musical que señala Lévi-Strauss, es el tiempo de la historia. Es el tiempo lineal e irreversible de la memoria histórica que nunca se repite.<sup>7</sup> Pero en la audición de la obra musical, afirma Lévi-Strauss, impera otro tiempo, que es el tiempo fisiológico del oyente, el tiempo de su sentido interno que inmoviliza al tiempo externo, “como un lienzo levantado por el viento”, a tal punto que mientras escuchamos la música, “alcanzamos una suerte de inmortalidad” (25).

La similitud lingüística entre mito y música, que supera la antinomia de un tiempo histórico, Lévi-Strauss la encuentra en su análisis semiótico. Ambos lenguajes operan a dos niveles continuos: uno externo y otro interno. En el externo, el mito está constituido por una serie ilimitada de acontecimientos históricos, de donde cada sociedad extrae un número restringido de acontecimientos pertinentes para elaborar sus mitos. En la música sucede lo mismo, ya que de una serie ilimitada de sonidos, cada sistema extrae su gama.

El segundo nivel continuo del lenguaje musical y mitológico, de orden interno, reside en el tiempo psicofisiológico del oyente, cuyos factores son muy complejos, como los ritmos orgánicos, el pulso y la respiración, además de la capacidad de memoria y atención del oyente para retener el conjunto de la narración, la recurrencia de temas, similitudes, paralelismos, etc. El lenguaje musical opera pues en estos dos niveles. Uno externo que de-limita la gama de sonidos musicales en la sonoridad física espacio-temporal, y cuyo número y distancias interválicas varían

según la cultura; por ello es de orden cultural. El nivel interno es desplegado en un tiempo psicofisiológico de ritmos orgánicos y procesos mentales de retención sensorial del oyente, y por ende es natural.

Lévi-Strauss señala que tanto la invención musical como la mitológica se actualizan a través del oyente. En ambas se observa la relación entre el emisor y el receptor, siendo este último el que se descubre significado por el mensaje del primero: “la música se vive en mí, me escucho a través de ella. El mito y la obra musical aparecen así como directores de orquesta cuyos oyentes son los silenciosos ejecutantes” (26).

En *Myth and Meaning* (1978), Lévi-Strauss afirma que la relación entre mito y música es de similitud, ya que el mito hay que aprehenderlo como una totalidad, y descubrir que su significado básico no está ligado a la secuencia de acontecimientos, sino en su relación con el todo al igual que en la música. La música se desarrolla a través del tiempo, y lo ya escuchado sólo adquiere sentido en relación con lo que va a escucharse, manteniendo a la consciencia de la totalidad de la música. Hay pues una especie de reconstrucción continua que se desarrolla en la mente del oyente al igual que en una historia mitológica. La estructura musical corresponde a la del mito (2009, 77-89).

Similar al *stream of consciousness* de William James, a la *duré pure* de Bergson, o al tiempo fenomenológico de Husserl, las ideas de Asaf'ev, Stravinsky (Souvtchinsky), Brelet, Langer y Lévi-Strauss coinciden en afirmar que la intuición del tiempo musical se da a través del proceso mismo de formación y percepción musical, en un constante fluir y ver (escuchar) fluir de la conciencia.

## Notas

<sup>1</sup> La primera clasificación ilustrada de las bellas artes, en cuanto a su forma de representación basada en la contraposición visualidad-espacialidad versus oralidad-temporalidad, se remonta a la obra de Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.

<sup>2</sup> Un predecesor en la formulación de la teoría de la relatividad de A. Einstein fue el filósofo, físico y fisiólogo austriaco Ernst Mach, profesor de física en Graz y Praha y, más tarde, profesor de filosofía en Viena. En sus investigaciones sobre física negó la concepción del espacio, el tiempo y el movimiento absolutos de la mecánica clásica. Afirmaba que el movimiento de los cuerpos sólo podría ser determinado en relación al de otros cuerpos (principio de relatividad de Mach). Su obra epistemológica influyó especialmente sobre los convencionalistas y neo-positivistas. Cf. (Mach 1886/1925).

<sup>3</sup> Esta técnica narrativa tiene su origen en la narración en primera persona, o monólogo dramático introducido en la novela del siglo XIX, cuando el escritor abandona la línea estricta del tiempo para internarse en los pensamientos del protagonista.

<sup>4</sup> Sobre Nikolaj Losskij véase en castellano: (Losskij/García Gómez 2013).

<sup>5</sup> La carta la publicó Friedrich J. Rochlitz. "Schreiben Mozarts an den Baron von..." en *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Der 23<sup>sten</sup> August. N<sup>o</sup> 34, 1815, in: A M Z, Sieb-zehnten Jahrgang vom 4. Januar bis 27. Dezember 1815, S. 561-66. Sobre la historia y análisis de esta carta véase: (García Gómez 2017).

<sup>6</sup> Pierre Souvtchinsky inició su carrera como publicista y crítico musical en la revista Музыкальный современник [*El contemporáneo musical*], fundada en 1915 por Andrei Rimsky-Korsakov en St. Petersburgo. En colaboración con Boris Asaf'ev, Souvtchinsky publicó en 1917 dos volúmenes de la colección de artículos: Мелось. Книги о Музыке [*Melos. Libros sobre música*], en los que además participaron Nikolai Lossky y Leonid Sabaneev. Cf. (Глебов 1917); y (García Gómez 2008, 101).

<sup>7</sup> En su obra *Le Mythe de l'éternel retour* (1951), Mircea Eliade plantea que en la ontología arcaica hay un constante retorno al tiempo mítico de los orígenes, expresada en el mito del eterno retorno. La vida del hombre primitivo es la repetición ininterrumpida del otro, que remite cíclicamente a una ontología original de una realidad trascendente. Cf. (Eliade 2015).

## Referencias

- BEKKER, Paul (1925). *Von den Naturreichen des Klanges. Grundriss einer Phänomenologie der Musik*, Stuttgart und Berlin 1925, Deutsche Verlags-Anstalt.
- BERGSON, Henri (1889/1999). *Essais sur les données immédiates de la conscience*. Paris, 1889 (Trad. de Juan Miguel Palacios. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Ed. Sígueme, 1999).
- BRELET, Gisèle (1947/1957). *Esthétique et création musicale*. Paris: PUF, 1947 (Trad. de Leopoldo Hurtado. *Estética y creación musical*. Buenos Aires: Hachette, 1957).

- DUFOUR, Valérie (2003). "La 'Poétique musicale de Stravinsky: Un manuscrit inédit de Souvtchinsky" *Revue de Musicologie*, T. 89, N° 2 (2003), 373-392.
- ELIADE, Mircea (2015). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- GARCÍA Gómez, Arturo. 2008. *Teoría de la Entonación. Sobre el Proceso de Formación de la Música en la Vida y Obra de Boris V. Asaf'ev (1884-1949)*. Tesis Doctorales, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Música.
- \_\_\_\_\_ (2017). "Carta a un tal barón von... de W. A. Mozart sobre el proceso creativo" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, Vol. XXXIX, Núm. 110, (2017), 9-48.
- Глебов, Игорь [Асафьев] (сост.). (1917). «Мелось» Книги о музыке. Книга первая, Санкт Петербург, 1917/ Книга вторая, 1918.
- \_\_\_\_\_ (1923a). «Ценность музыки» в: Игорь Глебов сост. *De musica*. Сборник статей. Филармония, Петроград, 1923, с. 5-34.
- \_\_\_\_\_ (1923b). «Процесс оформления звучащего вещества» в: Игорь Глебов сост. *De musica*. Сборник статей. Филармония, Петроград, 1923, с. 144-164.
- HANSLICK, Eduard (1854/1912). *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig, Rudolph Weigel, 1854 (Trad. cast. *De la belleza en la música*. Madrid, Medina, 1912).
- HUSSERL, Edmund (1913/1949). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. 1913 (Trad. cast. José Gaos, *Ideas Relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica*. México: FCE, 1949).
- \_\_\_\_\_ (1928/2002). *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, 1928 (Trad. cast. Agustín Serrano de Haro, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2002).
- JAMES, William (1890). *The Principles of Psychology*, in two volumes, New York.
- JOYCE, James (1922/2009). *Ulysses*. An unabridged republication of the original Shakespeare and Company edition, Published in Paris by Sylvia Beach, 1922/ New York: Dover Publications, 2009.
- KATZ, Azul Tamina (2016). "Toward a Husserlian Foundation of Aesthetics: On Imagination, Phantasy, and Image Consciousness in the 1904/1905 Lectures" *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol. 30, N° 3, Special Issue with The Society for Phenomenology and Existential Philosophy (2016), pp. 339-351.
- KOECHLIN, Charles (1926). "Le temps et la musique" *La revue musicale*, 7<sup>e</sup> année, n° 3, Paris, *Nouvelle Revue française* (1926), 45-62.
- LANGER, Susanne K. (1953/1967). *Feeling and Form. A Theory of Art. Developed from Philosophy in a New Key*. New York, 1953 (Trad. de Mario Cárdenas y Luis Hernán-

- dez. *Sentimiento y Forma. Una teoría del arte desarrollada a partir de una Nueva clave de la filosofía*. México: UNAM, 1967).
- LÉVI-Strauss, Claude (1964/ 2015). *Mythologiques, I. Le cru et le cuit*, Paris, 1964 (Trad. de Juan Almela. *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. México: FCE, 2015).
- \_\_\_\_\_ (1978/2009). *Myth and Meaning*, University of Toronto Press, 1978 (Trad. de Héctor Arrubarrena, *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial 2009).
- LOSSKIJ, Nikolaj/ A. García Gómez (2013). “El sonido como peculiar reino de la vida” *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, Año XIV N° 27, 2013, pp. 96-114.
- MACH, Ernst (1886/1925). *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen*. Jena, 1886 (Trad. cast. *Análisis de las sensaciones*. Daniel Jorro, Madrid, 1925).
- MARCEL, Gabriel (1925). “Bergsonisme et musique” *La revue musicale*, 6<sup>e</sup> année, n° 5, Paris, *Nouvelle Revue française*, (1925), 219-29.
- MERSMANN, Hans (1925). “Zur Phänomenologie der Musik” *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* xix. Stuttgart, Verlag von Ferdinand Enke, 1925, Band 1. 4. Heft, S. 372-395. (Mitberichte: Gustav Becking und Helmut Plessner).
- SELINCOURT, Basil de. (1920). “Music and Duration” *Music & Letters*, Vol. 1, N° 4 (Oct., 1920), pp. 286-293.
- SOUVTCHINSKY, Pierre (1939). “La Notion du Temps et la Musique (Réflexions sur la typologie de la création musicale)” *La Revue musicale* 20, n° 191 (mai-Juin), 70-81. (“Zeit und Musik” in Strawinsky. *Wirklichkeit und Wirkung*. 1957, S. 12-19).
- STRAVINSKY, Igor (1942/1977). *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Harvard University Press, 1942 (Trad. de Eduardo Grau, *Poética Musical*. Madrid: Taurus, 1977).
- STUMPF, Carl (1883/1890). *Tonpsychologie*. 2 Bände, Leipzig, I, 1883; II, 1890.
- TARUSKIN, Richard (1997). *Defining Russia Musically, Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press.
- UJFALUSSY, József (1962/1968). *A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája*; Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1962 (Перевод с венгерского Р. Лукиной: Йожеф Уйфалуши. Единство пространства, времени и действия. О содержании музыкального образа. в сборнике «Музыка Венгрии», Москва, «Музыка» 1968).



Recepción: 23 de marzo de 2019  
 Aceptación: 20 de noviembre de 2019