

Fenomenología de la ejecución sonora como especificidad de la dialéctica de Hegel al ser-formal de la música absoluta

PABLO FERNÁNDEZ ROJAS
Universidad de Granada

I. TESIS

EL OBJETO ES UNA FENOMENOLOGÍA DEL TIEMPO de ejecución en la intersubjetividad física por medio de una aplicación del proceso dialéctico, desde la perspectiva de lo intelectual-sonoro, en el análisis formal del sistema hegeliano. Mostrar la necesidad de un análisis formal del ámbito de lo intelectual-sonoro para su completa descripción frente a un análisis estético mediante el procedimiento dialéctico, comparándolo con la definición de música de Hegel. Si un análisis es hacer una distinción de los elementos integrantes de un Todo hasta llegar a conocer sus principios, este trabajo presenta la necesidad de superar la estética hacia la fenomenología, aumentar el ámbito donde se suele situar la música absoluta, para su comprensión compleja, haciendo posible una especificidad de las ciencias del espíritu.

El procedimiento será aplicar a la música los esquemas clásicos de la lógica [la Idea que aúna los tipos de diacronía, su ser sin desplegar], la filosofía de la naturaleza [las dimensiones de lo sonoro en bruto como negación de la obra, la esencia física], y la filosofía del espíritu [de la ejecución como génesis de un estudio fenomenológico hacia la aprehensión total de superación intersubjetiva, la representación relativa del Absoluto] usándolos para comprender su concepto.

Los conceptos clave son: el ser-formal de la música absoluta (refiriéndonos por ella a lo compuesto desde Bach hasta la plenitud del arte cristiano-romántico de Beethoven pasando por el *Stürm Und Drang* de C. E. Bach, y por las obras instrumentales del clasicismo) y la ejecución instrumental.

II. MÚSICA EN HEGEL

Explícitamente, el compás (elemento formal de la métrica musical) es

la primera objetividad, substancialidad, constancia [...] las frases musicales no necesitan caer en una parte del compás, sino que pueden caer en una parte del compás; y lo que según el curso natural del recorrido meramente interno no tendría ningún arsis para sí, contiene uno, al caer éste en un inicio o en una determinada parte del compás¹.

Pero esta constancia está muerta por sí misma, es decir, nunca ha estado viva. Se necesita desplasmarse y olvidarse de la objetividad para hacer movimiento y vida de la ordenación estática de las notas. Esto se produce en un recorrido a través de las objetividades, indefinible si no es por encima de ellas: la melodía.

La melodía, que denomina *el alma de la música*², contiene aspectos para Hegel muy parecidos a las teorías sobre *catarsis alopática* de la antigua Grecia. Distingue las melodías por los elementos que las forman y su contexto, es decir, las escalas que son integradas por tales armonías, y les asocia un efecto en función del tipo de escala, o tetracordo. Hegel no era un experto en música, y es que basa en las afecciones de la ordenación de alturas la teoría armónica, cosa que si fuera así limitaría sobremanera la música por una fundamentación solamente sentimental. Por ejemplo:

La [escala] armónica es capaz de causar una impresión muy profunda, especialmente en personas de nervios débiles; no es acorde con el tono humano.³

Se dice que fenomenológicamente, un instrumento tendrá una acción acorde a la música cuando la acompañe, es decir, se considera a la música como una *cosa en sí* y el intérprete debe hacerla manifestarse perfectamente. Por razones físicas, se considera el instrumento más fenomenológico (que más acompaña la dirección musical) a la voz humana, y Hegel se dio muy bien cuenta de ello:

Una determinación ulterior procede de algo vivo, de la naturaleza cuantitativa de lo que suena, del <instrumento>. Se ha dicho del color de la piel humana que contiene disueltos en sí todos los colores particulares. De la misma manera, la voz humana es lo más excelente de todo lo que suena, pues contiene a los otros tipos de sonido⁴.

1 G. W. F. Hegel (apuntes de Fredrich Carl Herman Victor von Kehler) 2006 *Filosofía del arte o estética*, Pág. 449.

2 *Ibíd.*, Pág. 455.

3 *Ibíd.*, Pág. 455.

4 *Ibíd.*, Pág. 453.

Pero aún así, la música está incompleta sin una letra a la que acompañar. Hegel necesita, al considerar el arte como representación que ansía ser perfecta, una síntesis que encontraremos en el que sintetice un uso magnífico de los instrumentos donde dialoguen las distintas secciones, y donde por encima se erija un mensaje concreto, el cual sólo con el lenguaje se puede expresar.

Para finalizar aquí, es de destacar tres aspectos muy importantes en la satisfacción explicada en su doctrina de la música: 1) la música debe estar ligada a un texto para ser música propiamente dicha, ya que la música debe ser representación. Así se forma la música grandiosa; 2) la música debe convertirse en libre y autónoma, *cantabile*; 3) la música debe explayarse dentro de sí misma. Esto se consigue fácilmente con el canto, y sin él debe ser poema sinfónico. Veamos así el siguiente fragmento en relación a la definición de música en *Lecciones de estética*:

[el canto] es un arrebato del alma inconsciente de un poder superior, como en el ruiseñor. Ya que la música [...] debe elevar el alma por encima de sí misma, debe hacer que se engrandezca por encima de su sujeto y crear una región donde, libre de toda ansiedad, pueda refugiarse sin obstáculos en el puro sentimiento de sí misma.

III. DEFINICIONES

1ª Análisis formal: Remite a la actividad espiritual del individuo como agente activo en las manifestaciones con las que se expresa. Aquí tratamos, con respecto a la antropología filosófica de Hegel, el asunto de la distancia cualitativa entre el yo y sus representaciones: cómo se completa esta distancia con el producto musical definitivo en la ejecución prestando atención preponderante a la abstracción del proceso completo mediante un análisis que atienda al fundamento.

2ª Análisis estético: Remite a la historia pensada de la actividad artística. Es un examen que no se limita a examinar la forma y los elementos musicales (melodía, ritmo, organización sonora, timbre, etc.) sino que incluye el estudio de parámetros más subjetivos como el pensamiento estético y musical del compositor, la época en que le tocó vivir, sus experiencias y cómo todos estos parámetros influyen en la configuración de su obra. Pero este examen considera al arte una actividad autónoma del espíritu, frente al idealismo, que describe el arte en función de la razón y de la ciencia del conocimiento del espíritu finito para tratar el Espíritu Absoluto. Pero aunque el idealismo de Hegel pueda identificar historia, estética y crítica para con el arte, aún nos falta la necesidad de un fundamento, por el hecho de la intersubjetividad dada en la ejecución, para el análisis de la música. Aún así, nos serviremos de la idea de describir

el hecho sonoro en función de la razón y de la ciencia del conocimiento del espíritu finito para tratar el Espíritu Absoluto.

Con respecto al territorio de la antropología, que la negación sea parcial es causa de un espíritu finito porque el modo concreto de negar es el modo concreto del hombre como absoluto relativo. El espíritu finito es el *Dasein*, resultado de la superación por parte del devenir de la vaciedad tanto del puro ser como de la pura nada, que son lo mismo (abstracciones sin verdad). El ser finito determina, y permite la parcialidad de la negación y el movimiento (del silencio con respecto a las diacronías del ser-concreto de la música), que hace posible la posibilidad de la música, de un ser-ahí real, no abstracto, determinado como *Qualität* para llegar a ser Idea. Así queda el hombre como microcosmos: elemento que permite una perspectiva de lo fenoménico. En el hombre se dan todas las formas de lo real por su conciencia inteligente del tiempo, que no necesita el animal. No existe fuera del Todo en el que funciona el tiempo un referente que sirva de unidad de medida. El Todo es una invariante común a todos los tiempos que pasan en las diferentes modalidades, de forma análoga a cómo es invariante la estructura profunda de la música con respecto al elemento variable de las modalidades estilísticas de la estructura superficial, pero visto el Todo a través del tiempo que invade el hombre, o sea, diacrónicamente, nunca sincrónicamente. Por la conciencia humana del tiempo, el hombre tiene la facultad intrínseca de captar lo real como espíritu finito.

3ª Análisis Schenkeriano frente al convencional análisis de Rameau: Mencionamos brevemente sus postulados. En primer lugar, considera que la composición musical expresa la tonalidad como un despliegue (*Ausfaltung*) de la tríada de la tónica en el tiempo. *Schenker concebía todo movimiento tonal, en última instancia, como un despliegue lineal de un acorde vertical -a saber, de la tríada consonante cuya fundamental, es decir, la altura sobre la que se construye, es el centro tonal de la obra en cuestión-; y toda su teoría no es, en esencia, más un mecanismo elaborado para revelar cómo tiene lugar tal despliegue [...]. Un análisis schenkeriano nos ofrece, por lo tanto, una sucesión de niveles estructurales cada vez más complejos [...]. el método de Schenker se dirige a la obra misma y no a la cronología o la psicología de su génesis. Proporciona una técnica explicativa mediante la cual las complejidades de la superficie de la composición pueden relacionarse con las estructuras musicales más simples de las que derivan y, por lo tanto, pueden comprenderse a partir de ellas. Un análisis schenkeriano, podríamos decir, define el “espacio lógico” de una composición musical, por cuanto las conexiones entre sus estratos son*

*de naturaleza puramente formal antes que temporal y se explican a partir de un número limitado de operaciones definidas en el interior de la teoría*⁵.

4ª Proceso dialéctico: En nuestro caso, el proceso dialéctico del sistema hegeliano es la descripción completa del paso que ha entre la distancia del Yo con sus representaciones porque hace patente la racionalidad del momento de ejecución sonora, siendo el término *autor* una aplicación del Yo y la *obra ejecutada* una aplicación de una representación del Yo; nosotros fijamos cómo la representación del Yo en el ámbito intelectual-sonoro precisa de un estudio fenomenológico por el concepto de ejecución, y un análisis formal por abarcar más territorio que el tradicional análisis estético. El momento dialéctico se determina por la propiedad esencial común a todos los objetos: la antinómica.

Así, en este proceso, se vale el análisis formal de lo intelectual-sonoro de los suficientes elementos como para ser una posibilidad de especificidad de las ciencias del espíritu. Nosotros seguimos a Hegel en la aplicación de la dialéctica porque con ella es como vemos la totalidad, con su racionalidad. Esto no sería posible con una herramienta que desmenuzara lo real y no alcanzara la totalidad, como es el entendimiento en Kant. Y tampoco sería posible desde Schelling (porque con Schelling hablaríamos de creación en lugar de hablar de composición; el término composición es el más adecuado aquí: en palabras del compositor finlandés Jean Sibelius, hablando de la elaboración de cada obra “*como si Dios hubiera lanzado sobre la tierra los fragmentos de un mosaico celeste y me hubiera pedido reconstruir la imagen. ¿Quizá ésta sea una buena definición del verbo “componer”? Quizá no. ¿Cómo podría saberlo?*”) o desde Scheleiermacher porque para nosotros lo primordial es un análisis formal que deja en un segundo plano la intuición primordial para analizar la elaboración de la música desde su lógica más intrínseca [el análisis schenkeriano] hasta su ejecución. Como entendemos la música siendo representación concreta como negación parcial del silencio, concluimos que al ser la negación en su movimiento el motor de la dialéctica, negación de un contenido muy determinado, es ella la propedéutica más apropiada para el análisis formal de la música absoluta.

5ª Fenomenología *versus* Psicología descriptiva o fenomenología husserliana: Si la psicología descriptiva se caracteriza por: 1) basarse en la intuición de los fenómenos psíquicos, 2) buscar lo esencial del fenómeno, y 3) se refiere al fluir de lo psíquico concreto aunque haga abstracción a sus descripciones de este fluir, entonces nosotros no hacemos psicología de ningún tipo porque: 1) nos basamos en un esquema dialéctico-formal idealista, 2) buscamos lo esencial del fenómeno, y 3) refiriéndonos al fluir de lo individual a lo intersubjetivo

5 Morgan, Robert P., 2004 *Tiempo musical/ Espacio musical*: Quodlibet. Revista de Especialización Musical nº 28.

[en la ejecución] por medio de una abstracción. Todo siendo aún ciencia de posibilidades, y no de hechos.

6ª Música: El arte es la representación substancial de lo perceptible material o espiritualmente en concentración formal, según el director de orquesta Hans Swarowsky. Entendiendo por representación lo que Brentano que: *Nada puede ser juzgado, nada ser apetecido o temido si no es representado*. El arte es la *Aufhebung* del Volkgeist. Tiene una estructura y un sentido, y lo podemos y debemos pensar. Cuando en la dimensión típica de un arte, en este caso una dimensión espacio-temporal, se da simultáneamente tanto de modo temporal como atemporal el elemento en cuestión, que implique una intersubjetividad *a fortiori* en un determinado espacio-tiempo, es momento de dejar el análisis estético; es el motivo por el que llegamos al segundo momento del despliegue del Espíritu Absoluto, es la necesidad de una formalidad compleja.

La música no es un lenguaje: Celibidache dice que la música es *la cantidad de fluido horizontal o melodía que la presión vertical o armonía deja pasar*. Lo que pasa no son notas o figuras, sino relaciones, la interrelación [Beziehung] que hay entre ellas. La música no es en absoluto un lenguaje, porque el efecto del sonido atañe directamente tanto al intelecto como al alma. Es como sentir un árbol directamente: no existe un concepto capaz de englobarme a todos los árboles, y si uso el concepto, hablo de todos los árboles y de ninguno, y si concretizo, voy indirectamente hacia el árbol. Es por esto por lo que hablo de fenomenología musical: es el método de acercamiento e interpretación del fenómeno sonoro en sí mismo y prospectivamente. El sonar es su vibración en ellos mismos [objetos inorgánicos], se trata sólo de una alteración de su determinación espacial: el sonido en general es movimiento, movimiento interno, alteración del lugar, que al mismo tiempo permanece idéntica consigo⁶.

Podemos dividir la música conforme a su estructura latente en tres partes: 1) lo absoluto de la armonía [determinación sonora], la melodía indeterminada que mueve al segundo momento; 2) el plano físico, que comprende el ritmo, la enajenación de la armonía [indeterminación de armónicos] y el timbre, que es el color que adquiere lo físico. Su existencia presupone la textura, o sea, el reparto de funciones entre instrumentos; 3) el estilo donde se comprenden factorialmente estos elementos, el diagrama acumulativo. De esto se ocuparía el análisis estético.

La consecuencia es que la masa amorfa que conforma los elementos deben ser ordenados en sonido tipo alrededor de un sonido rey, lo que hace a la tonalidad el sistema imperante en la música hasta principios del siglo XX.

6 G. W. F. Hegel (apuntes de Fredrich Carl Herman Victor von Kehler), 2006 *Filosofía del arte o estética*, Pág. 447.

6.1.- Ejecución [única] y hermenéutica; autor, intérpretes y público: Entendiendo hermenéutica como el mal necesario para la ejecución de la música cuando el creador no es el intermediario, la interpretación de una determinada pieza musical es el despliegue de la comprensión en el que lo Absoluto se completa en función de la correspondencia con el autor. Aquí se cierra el círculo, y por eso se diferencia de otras artes. Sólo existe auténticamente en el momento en el que se da. Esto es así porque las otras artes, como la pintura, nos ofrecen como originales directamente el producto artístico, mientras que la música precisa de un intermediario (tengamos en cuenta que en la época en la que se da la música absoluta no hay sistemas de grabación ni producción sonora automáticos que se consideren musicales). Lo que oímos existe espiritualmente en el recuerdo cuando cesa lo que oímos, por lo que la obra es en un momento, y después muere. Como el tiempo es irreversible, cada ejecución es única y cada vez hay una modalidad intersubjetiva distinta. Pero también a diferencia de otras artes, la intersubjetividad se da físicamente. Se precisa de la presencia en el mismo sitio [el concierto] de los elementos de <intérprete> y de <público>, y lo que se debe intentar es estar en correspondencia con el autor para una auténtica ejecución de la obra musical. El público actúa en tanto pasividad activa: es el nivel estésico; percepción y recepción son el papel del auditor. Escuchando es como la obra se desmembra y donde se ve el verdadero trabajo intelectual-sonoro. Se oye así en el espacio, y no en el tiempo. Por el tiempo se desarrolla lo total pero no se entiende por él. El acto de comunicación es la pura conservación mediante la autotranscendencia del espíritu del autor. El darse en la ejecución es la prolongación en la intersubjetividad, donde se realiza el autor más allá de él por medio de su representación, por medio de su convergencia con la realidad pero en un momento sólo y no en otro. Y cada vez que se produzca será distinto fenomenológicamente, pero no distinto, si es realmente correcto el hecho sonoro del Todo de la obra, de la Verdad del autor. Por decirlo de otro modo, la distancia con su representación es la misma, aunque la representación, por la definición hermenéutica de ejecución, no lo sea fenomenológicamente.

6.2.- Estructura: Como la música es un fenómeno orgánico, su *estructura fundamental*, aparece replicada en secciones o en aspectos parciales de la misma.

6.2.1.- Estructura profunda: Comprende la diacronía de alturas, la diacronía agógica, dinámica, contrapuntística y tímbrica, todas ellas centradas bajo el sentido del punto culminante. Éste se define por la relación entre las partes siendo cada parte como su alrededor inmediato. Es lo que marca el sentido de la forma del discurso musical, la palanca de Arquímedes con respecto al dibujo diacrónico.

6.2.2.- Estructura latente: el estilo en que se comprenden todas las notas que rodean la estructura profunda. Tanto para la forma de interpretar como para la superficie exterior de una música, usamos la definición de Hans Swarowsky: *La dirección determinada, especial, de la voluntad hacia la configuración formal de lo naturalmente existente se llama estilo. La estructura moral y social, el distinto grado de la dinámica creadora de las generaciones en las diferentes épocas de la Historia son determinantes para la forma de manifestación de un estilo artístico.*

IV. ESPECIFICIDADES

Supongamos que utilizamos para explicar una fenomenología musical un sistema análogo al hegeliano pero aplicado a cómo en el hombre intercede la música, cómo funciona humanamente el despliegue que es la ejecución del ser-formal de la música absoluta.

Como aplicación, damos por supuesto que no hay un ser-puro en la música, dado que los elementos que la componen son empíricos, pero sí hay, después de conocerlos como los conoce el hombre (y por eso es una aplicación desde el hombre), una inteligencia sobre el tiempo que en una conciencia interna puede elaborar los elementos que ahora describimos, como la estructura profunda, que en sí misma, no es algo musical, sino el principio de lo formal.

1ª Ahora, veamos en relación al ser, esencia y concepto los diversos niveles analíticos dentro del análisis schenkeriano: 1) *Superficial (Vordergrund)*, 2) *Medio (Mittleground)* y 3) *Profundo (Ursatz)*, hasta llegar por su *Aufhebung* la estructura *fundamental (Ursatz)*, que es el resultado de la interacción de la melodía primordial (*Urlinia*) y el arpeggio del bajo (*Brechung*), que se mueven por las funciones tonales en el despliegue (*Ausfaltung*) de la tónica de la tríada acórdica en el tiempo.

IV. 1. EL PLANO ESQUEMÁTICO SEGÚN LA LÓGICA SER (*URLINIA* Y *BRECHUNG*)

1. Cualidad: Hay en primer lugar un dibujo que compone varios elementos, los cuales tienen la posibilidad de jugar un papel en una diacronía, y la elección de tales elementos es una determinación inmediata. Y lo determinado es un ser-por-sí y para-sí porque las notas (musicales) obtienen el significado concreto que el hombre le da en su relación entre ellas, que son diferentes, y esta diferencia se supera en que el todo que las engloba es una negación determinada.

2. Cantidad: a) Supresión y restauración de la cualidad. Es lo que dura (*cuanto* de tiempo) y lo que dura en relación a ella misma [intensión] con lo demás [extensión]. Es decir, el *grado* de tiempo. b) La única superación posible entre la continuidad entre las notas en un todo, y la discreción de la indivi-

dualidad dada en todas ellas es sólo aunada por el Punto Culminante. Nivel: sintáctico de la estructura profunda, que aún no es nada, pero constituye los elementos clave del significado interrelacional de notas.

ESENCIA

1. Esencia como fundamento de la existencia: Aquí se da la estructura superficial, patente en la actuación de lo sonoro, generada por la estructura profunda, latente en lo sonoro. Las transformaciones que dan paso a esta estructura desde el paso anterior son las que conforman el estilo (en nuestro caso, el romanticismo medio): a partir de un número finito de unidades y de reglas, se pueden generar infinitas frases y, por lo tanto, interpretables por los oyentes.

2. Fenómeno: Descubrir la estructura profunda por la estructura latente. Integrar una analogía ya implícita de forma explícita para el concepto completo. Este <fenómeno> no puede ser la ejecución, sino la causa. El efecto del fenómeno no es la pasividad activa, no es lo perceptible, sino la razón parcial de la ejecución.

3. Realidad: Conciencia del director de orquesta, de todos los elementos técnicamente. Nivel: fonológico.

CONCEPTO

1. Concepto subjetivo: Aquí empieza el auténtico significado del Todo por su estructura profunda, a través de la estructura superficial.

2. Objeto: La pieza completa en su sentido distinta de su origen, completa por el olvido de ambas estructuras, ya integradas en la realidad (momentánea) de la pieza.

3. Idea: La pieza completa en su sentido integrada en los ejecutantes, tomada como propio. El tercer momento de la esencia es efecto del nivel semántico, pero incompleto pues la estructura profunda no es nada hasta este momento en que la estructura profunda es integrada por la realidad de la obra. Nivel: semántico. Esta idea es conciencia atemporal de la obra, aunque que integra tanto las diacronías, como las diacronías en el flujo correcto del tiempo, pero sin ser tiempo aún. El tiempo se da en la naturaleza, aquí es interno. Esta <Idea> no es individual de un hombre, sino la condición de posibilidad de la obra pensada como un Todo, suma éste de las acciones singulares en un momento determinado ó su conciencia interna en el tiempo de ejecución.

IV. 2. FILOSOFÍA DE LA NATURALEZA APLICADA A LO INTELECTUAL-SONORO

Nos ocupará ahora la conciencia temporal del tiempo, la conciencia externa, frente a la conciencia interna de la idea de diacronía que abordamos en la lógica

del ser-formal de la música. El tiempo es algo exterior, es esencia, y por ende, uno de los momentos de la filosofía de la naturaleza del sistema hegeliano. Siguiendo a Armando Segura Naya, hay un flujo contínuo que es el tiempo, que es siempre la negatividad del punto de partida. *El tiempo se nos presenta como la estructura diacrónica real, de todo ser real, material y finito en aquel campo en que rija la segunda ley de la termodinámica, o sea en que la materia tienda a perder energía en forma de calor. En el mundo de los conceptos hay invariante, en el de la realidad material, hay flujo y devenir. El tiempo se dice de la parte no del todo, por eso refleja tan bien su finitud y limitación.* En este flujo hace su recorrido el sonido, elemento constituyente físicamente de la música. Ésta cumple en el flujo del tiempo el “Principio de temporalidad: *Toda realidad material a cualquier nivel fluye temporalmente en una sucesión anteriorposterior, independientemente que el sistema total conserve su energía. Son principios de la diacronía de la estructura profunda*”.

La naturaleza con respecto la música la describiremos brevemente mediante puntos de vista musicológicos:

Por una parte, nombramos a Imberty, quien describe las estructuras temporales de las obras musicales asociando la psicología experimental, el psicoanálisis, la fenomenología y la semiología musical: elementos estéticos. Se sirve de nociones como cambio, vectores dinámicos, punto de condensación y macroestructura para examinar la forma musical en movimiento, la diacronía desplegada. Una serie de experiencias de percepción que van desde la asociación libre de adjetivos o representación semántica del estilo musical, la segmentación o percepción del cambio, el reconocimiento de la macroestructura o fijación, gracias a la memoria, del flujo dinámico musical en un esquema espacial compacto hasta el reconocimiento de vectores dinámicos de puesta en relación o de yuxtaposición de contenidos musicales, examinan la relación existente entre las estructuras de la obra musical como fenómeno y los procesos de percepción.

Siguiendo a Armando Segura, hay un tiempo objetivo. En él se da una percepción individual y colectiva del tiempo. El tiempo específico del hombre, vivencial en todos los sentidos, se determina en función de necesidades humanas mediante diferentes modalidades, que sirven de invento. En el caso de la música, precisa de una conciencia propiamente humana para ser, de una conciencia, como ya dijimos atemporal o interna, para construir con él, y la abstracción previa del sonido, una música que sí requiere de una conciencia también externa, o del uso propio de lo irreversible que es el tiempo físico. Todo esto lo agrupa el hombre según la concepción anteriormente definida con respecto a la negación parcial del silencio por el espíritu finito.

Por otro lado, tenemos a Roman Ingarden, filósofo polaco que partiendo de la noción de movimiento, califica la música como *estructura temporal*, teniendo

cada obra musical una *estructura temporal específica*, pero aborda dentro de las categorías fenomenológicas esenciales, el *espacio*. El espacio concebido, no como espacio real (en el espacio real ya están las ondas oscilatorias sonoras de transporte energético y no-material), sino como un espacio virtual donde las formas sonoras entran en relación para definir la estructura general de la obra musical. Un espacio creado por la memoria y por la conciencia intencional que organiza los acontecimientos acústicos, y sin el cual sería imposible hablar de música, pues no trascenderíamos la percepción acústica puntual.

IV. 3. APLICACIÓN DE LA MÚSICA AL CUADRO DE LA FILOSOFÍA DEL ESPÍRITU ESPÍRITU SUBJETIVO

1. Alma: Condición de posibilidad del proceso, porque es el punto de apertura trascendental que sirve de fundamento para la libertad de la composición. Estado: silencio.

2. Conciencia de sí: Comienzo del proceso de elaboración de la música absoluta. El Ideal. Estado: negación parcial del silencio.

3. Espíritu: Es conforme a la estructura profunda, el concepto en potencia ya determinada. Estado: Conciencia atemporal.

ESPÍRITU OBJETIVO

1. Derecho: Es conforme a la estructura latente, el concepto en acto.

Estado: Cosificación por medio de la partitura. (Hasta aquí, el ámbito propio del autor).

2. Moralidad: Descubrir la estructura profunda por la estructura latente. Integrar una analogía ya implícita de forma explícita para el concepto completo.

3. Eticidad: Conciencia del director de orquesta, de todos los elementos.

ESPÍRITU ABSOLUTO

1. Arte: Hecho sonoro o materia. Representación o imitación del Ideal, no de la naturaleza.

2. Religión: Control de la práctica técnica que es la ejecución, liberada en la medida de lo posible de lo subjetivo para disponerse a su origen.

3. Filosofía: Visión del conjunto sonoro y del momento histórico, esto es, conciencia atemporal (de nuevo) y serena del punto culminante, conjunta como parte de una ontoteología.

Con respecto al apartado de religión, es más fácil de comprender este segundo momento del Espíritu Absoluto desde una analogía al concepto de Himno en la Fenomenología del Espíritu: la obra de arte requiere un ser allí que es inmediatamente existencia autoconsciente, o sea, lenguaje. El alma de

la obra es su unidad de comunicación. El espíritu manifestado como autoconciencia intersubjetiva tiene en su unidad el todo tanto como ser para sí de los particulares como el ser para otros.

El interpretar de una orquesta es similar al himno, sin aludir a razones psicológicas (cualquier motivo concreto, o “patria”, por ejemplo), sino el trabajar en equipo lo que no se puede por separado en pos de dar vida en la ejecución al aspecto cosificado de la composición del autor en cuestión. Triadizando, queda: 1) sonidos ordenados, 2) multitud devota (orquesta más público, en un concierto), y 3) obra de arte pensada como un Todo, suma éste de las acciones singulares en un momento determinado ó su conciencia interna en el tiempo de ejecución.

Así, la diferencia fundamental entre la música para Hegel, y la música en este trabajo, es que aquí se ha querido mostrar la necesidad de ampliar el margen estético por el aspecto absoluto de la música para llegar a la fenomenología del tiempo de ejecución en la intersubjetividad física.

V. BIBLIOGRAFÍA

- HEGEL, G. W. F., 1807: *Fenomenología del espíritu*. Méjico: Fondo de cultura económica (traducción de Wenceslao Roces).
- _____, (apuntes de Fredrich Carl Herman Victor von Kehler), 2006: *Filosofía del arte o estética*. UAM.
- SWAROWSKY, H., 1979: *Dirección de orquesta*. Madrid: Real Musical.
- CELIBIDACHE, S., 1985: *Über musikalische Phänomenologie*. Berlín: Triptychon.
- SCHENKER, H., 1906: *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical.
- CHOMSKY, N., 1965: *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Barcelona: Gedisa.
- _____, 1995: *El programa minimalista*. Madrid: Alianza.
- SEGURA NAYA, A., 1988: *Logos y praxis: Comentario crítico a la lógica de Hegel*. Granada: TAT.
- HUSSERL, E., 1959: *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: TROTTA.
- DAHLHAUS, C., 1999: *La idea de la música absoluta*. Barcelona: IDEA BOOKS.
- CLAUDE PIGUET, J., 1963: *Escritos sobre la música*. Barcelona: IDEA BOOKS.
- TOCH, E., 1948: *Elementos constitutivos de la música. Armonía, melodía, contrapunto y forma*. Barcelona: IDEA BOOKS.
- DONÀ, M., 2008: *Filosofía de la música*. Barcelona: Global Rythm Press.

COLOMER, E., 1986: *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger* (tomo segundo). Barcelona: Herder.

FERNÁNDEZ ARENAS, J., 1982: *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*. Barcelona: Anthropos.

KANT, I., 1781: *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus.

CHATELET, F., 1972: *Hegel según Hegel*. Barcelona: Laia.

FERRATER MORA, J., 2008: *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: RBA.

