

SCHUTZ, ALFRED (2025). *Filosofía de la música. Escritos 1924-1956* (selección, traducción e introducción de Jacobo López Villalba). Madrid: Ediciones Encuentro, 203 pp.

Gustavo FABIÁN CÁMARA
Universidad de Buenos Aires
guscámara@yahoo.com

Pocos pensadores han tematizado los asuntos musicales con tanta penetración fenomenológica como lo ha hecho Alfred Schutz. Destacado en el terreno de la sociofenomenología, su producción teórica encontró gran reconocimiento incluso nada menos que por el fundador de la fenomenología, Edmund Husserl.

Menos conocida, y sin embargo de gran relevancia en su pensamiento, es su producción de textos de temática musical. Pero antes de abordar los textos musicales de Schutz —que juntos por primera vez en español son presentados en este libro— dediquemos un breve comentario a la introducción de Jacobo López Villalba, el encargado de la selección, traducción e introducción de los textos que aquí se reseñan. El mundo filosófico-musical de Schutz nos lo presenta allí con su riqueza de datos biográficos y académicos; pero además, lo hace con generosas —por lo atinentes y explicativas— notas a pie de página en el cuerpo de los escritos shutzianos, que ponen en contexto y echan luz sobre aquellas nociones que requieren de mayor comprensión. Un dato no menor con respecto a lo musical: López Villalba, además de filósofo, es Profesor de Violonchelo y Música de Cámara, motivo por el cual el lector no versado en dicha «provincia finita de sentido», —al decir del vienés— agradece y puede confiar en encontrar, en cada caso, la explicación oportuna y contextualizada. La introducción es de una extensión suficiente para ser profunda en su desarrollo y definitivamente consigue secundarnos en la lectura y comprensión de los temas fundamentales del autor. Se revelan y anticipan allí motivaciones presentes en Schutz que, al modo del *ostinato* musical, exponen una constante de su pensamiento: sus escritos fenomenológicos sobre música probarán ser explicativos de aspectos de su teoría social. Nos dedicaremos ahora sí a los textos de Alfred Schutz. La presente traducción de estos cinco imprescindibles textos filosóficos sobre música significa un valiosísimo aporte para el público de habla hispana.

«Estructuras de Sentido en el Arte Dramático y la Ópera» es este primer texto de 1924 que corresponde, como señala el traductor, al período bergsonian del vienés. La *durée* y su relación con la melodía, el tiempo interno y su correlato con el tiempo espacializado, las vivencias originales de la duración pura, y la relación «tú», todos estos tópicos se encuentran condensados en un tipo de arte que Schutz conoce muy bien: la ópera. Podríamos evocar al joven austriaco —como lo recuerda en su homenaje su amigo Winternitz, según reza la introducción— escuchando en «el piso más alto de la Ópera de Viena *El rapto en el serrallo* de Mozart con la partitura en la mano» (p. 11), y a la par lo imaginamos forjando algunas intuiciones que aparecerían posteriormente desplegadas en su obra. En efecto, nuestro autor dirá que la ópera, en tanto es combinación de arte dramático y música, reúne la duración pura en el tiempo interno y el tiempo espacializado en que se desarrollan las acciones de los personajes; este tópico atraviesa gran parte de su desarrollo teórico. Luego de un breve análisis acerca del sentido de una forma artística Schutz recurre al drama como clave interpretativa de comprensión de la ópera. Hay una «técnica» de composición en el drama que se mantiene más allá de su contenido, y lo invariable consiste en que los seres humanos interactúan con palabras y acciones «en un marco espaciotemporal determinado» (p. 31). Así, señala que en tanto las obras de Eurípides difieren en estilo y época de las de Strindberg, y en este sentido son inconmensurables, ambas pueden sin embargo mostrar estructuralmente, digamos en términos de Wittgenstein, un «aire de familia».

Una divisa esencial del drama es la palabra. Es la palabra que presupone la «relación-tú» como aquella inmediatez donde los actores y en general, actores sociales, se experimentan en persona en intercambio mutuo. La orientación-tú deviene en la relación-nosotros que es origen de la intersubjetividad. No se refiere Schutz en rigor a la palabra del poeta, puesto que la poesía aporta parte de la interpretación mientras en el drama la palabra conduce a la relación tú, que se exhibe ante el espectador «sin ninguna pista para su interpretación» (p. 37). Esta forma de acción social constituye un *a priori* de toda comprensión y «requisito previo esencial del arte dramático» (Ibíd.), significa un «modelo» de cómo actuaríamos nosotros espectadores en el auditorio; hay un salto comprensivo, intuitivo, a la relación-tú, a la universalidad de las acciones: ya no se trata de la simple actuación de dos actores en tanto meros «egos psicofísicos reales» (p. 37). Con la palabra Schutz parecería acercarse poco a poco a lo verdaderamente musical, no se trata de palabra escrita, sino de palabra escuchada, palabra *hablada*. Esto es decisivo, ya que con el habla se está introduciendo aquí el tema del sonido, y con el tono de voz descubrimos en el hablante aquello que no es del

orden del concepto o la interpretación teórica. Por medio de la palabra hablada y su entonación los estados interiores del prójimo comparecen con precedencia vivaz a nuestra aprehensión. Pero en la ópera la música tendrá que habérselas no sólo con la palabra sino también con la acción, toda vez que ambas están en esta forma artística llamadas a ser musicalizadas.

Schutz nos transporta a un debate fascinante a través de Nietzsche, Schopenhauer, Wagner, y Mozart en torno a la palabra, su preponderancia o no respecto de la música, y aun la disputa entre la prevalencia de la melodía sobre el ritmo. No podemos extendernos aquí, pero para nuestro autor, en clara herencia bergsoniana la melodía airosa ocupará un lugar destacadísimo; también para Wagner, que de manera enfática declara a la melodía por sobre la armonía y el ritmo como «la forma de la música misma» (p. 49). La palabra es subsidiaria de la música para Nietzsche, y de la misma forma es para Mozart, quien escribiera en carta a su padre un dictamen en tono prescriptivo: «la palabra siempre debe ser la sierva obediente de la música» (p. 51). No menesterosa de interpretación, la melodía no conoce el tú, el lenguaje, ni el concepto porque no tiene necesidad de objetivarse en el espacio y el tiempo (p. 52). Ahora bien, la duración interior supone, dice el autor, la vivencia más primitiva y original del ser humano (Ibíd.). En efecto, como López Villalba comenta en la introducción, el «yo duración pura» es la primera forma de vida con la que trabaja Schutz (Cfr. 14). Y aunque el vienés afirme que «la música es el arte más solitario», no obstante, vivenciarse como ser humano significa también el ser consciente de su propio cuerpo como algo extenso, capaz de establecer el espacio y tiempo, condiciones previas, ahora sí, para el tú, el lenguaje y el concepto. De acuerdo con lo esbozado, sobre la duración interior en que vive la melodía pueden construirse estratos superiores de la conciencia en los cuales se despliegan las acciones de los personajes, y es el cuerpo el mediador entre el ámbito de la duración pura y el mundo exterior. En esto consiste la ópera como combinación de drama y música: «Nuestro propio yo sale fuera del ámbito de la duración interior mediante la acción, el movimiento y la extensión de su cuerpo» (p. 53). En este sentido, la música aporta a la ópera una particularidad por la que comprendemos las vivencias originales de la duración pura y la relación-tú. La palabra se vincula al contenido de sentido, el gesto al mundo espaciotemporal comprensible y la música a la duración interior. Con este abigarramiento de elementos en apariencia tan heterogéneos se comprende cómo la ópera reúne a la música, las palabras y las acciones.

La orquesta tendrá un lugar destacado en la ópera. Antes de cualquier gesto y cualquier palabra es la música la que invita a sumergirnos en la duración en

nuestra interioridad, reviviendo todos los acontecimientos de la escena pertenecientes al mundo espaciotemporal (p. 61). La música, a través de la orquesta, es la esencialmente destinada a enlazar «el hilo de la duración y de la melodía alrededor de los actores y los cantantes, por un lado, y de los oyentes, por otro» (p. 64). Acerca del sentido en la ópera se disputan Mozart y Wagner. En el primero, el amor como tema, para el segundo, la tragedia, lo milagroso, lo mítico, e influido fuertemente por Schopenhauer, la filosofía. Mozart expresa lo maravilloso, como Wagner, «pero no lo que proviene del exterior. Para él, el surgimiento de los sentimientos humanos ya es bastante maravilloso de por sí...» (p. 67). En cuanto a la «relación-tú» Schutz afirma que es en Mozart donde la inspiración dramática se forjó musicalmente de la existencia real de dos personas en el espacio. Por eso, actuando simultáneamente los personajes participan «de nuestro mundo en el sentido más verdadero» (p. 71).

En el segundo texto presentado, «Fragmentos para una Fenomenología de la Música», del año 1944, Schutz emprende un camino atendiendo a la relación que tenemos con el fenómeno musical y la reflexión sobre la escucha. Una definición importante del autor es que la música, a diferencia del lenguaje poético, no refiere a ningún objeto del mundo y carece de estructura conceptual, no tiene carácter semántico, aunque en el caso de la pintura sí hay una referencia a los objetos del mundo (Cfr. p. 75).

Pero debemos ir ahora al Schutz cabalmente fenomenólogo. En el apartado que se titula «El acercamiento fenomenológico a la música» queda claro lo que persigue el autor: será irrelevante para la experiencia del oyente cualquier consideración de la música como sonidos entendidos desde el punto de vista de la física, ni serán atinentes los nervios y células del cerebro, el oyente «simplemente está escuchando música» (p. 78). Más allá del carácter cultural y ciertas circunstancias históricas que operan en el modo en que se escucha la música a través de las diferentes épocas, estas consideraciones preparan y anteceden una tesis central del texto. Tomando distancia de la posición atribuida a Husserl por el vienes según la cual «una sinfonía existe únicamente cuando es interpretada por una orquesta» (p. 167-168) se encamina Schutz hacia una consideración ontológica de la música como un objeto *ideal*. Esta idealidad de la música junto a su inmaterialidad tiene el carácter peculiar de poder ser reproducida «desde el principio hasta el final en [el] oído interior» (p. 81). Con este aserto se encuentra expresado el *quid* de un concepto fenomenológico muy caro a los análisis musicales schutzianos, lo «políticamente» constituido, o *construido*,

como también consta en la traducción¹. El «teorema de Pitágoras», construido politéticamente a partir de unos pasos u operaciones mentales ordenados de principio a fin, puede sin embargo, ser captado en su sentido sin la necesidad de reproducir los pasos por los cuales fue desplegado. Este modo de obtener «en un solo rayo» la proposición resultante es lo que se denomina un captar «monotético». Aunque un poema ciertamente comparte con la música la posibilidad de una construcción politética su contenido conceptual puede ser contemplado en un solo rayo, esto es, monotéticamente. Naturalmente, para tener el poema en tanto tal debo recitarlo o leerlo de principio a fin. La pregunta que se presenta entonces es ¿por qué no puedo captar una obra musical monotéticamente al igual que el poema? Y Schutz revela algo muy simple: «la afirmación de que la música no puede ser captada monotéticamente es solo un corolario de la tesis según la cual el contenido de sentido de la música no está relacionado con un esquema conceptual» (p. 83). Dicho de otro modo, por no poseer la música conceptos —ni semántica— que puedan ser captados de una sola vez, no hay posibilidad para una captación monotética.

Ahora bien, hasta qué punto, dice Schutz, podemos hablar de una constitución politética de una obra musical en el tiempo interior (p. 85). Este interrogante, que nuestro autor no responderá acabadamente, irrumpe a partir de la paradoja eleática de Zenón y la flecha en movimiento, como una análogo del modo en que escuchamos música. Con esta paradoja que introduce el problema bergsoniano acerca del «doble aspecto del movimiento» (p. 84) se disparan las veintidós preguntas consecutivas que aparecen en el texto, —según hemos contabilizado— y que insinúan el verdadero problema del cual dice Schutz que hasta incluso «el propio método fenomenológico (...) puede resultar insuficiente» (p. 87). Resumamos el problema de acuerdo a lo monotético-politético de este modo. Por una parte el elemento que impide cualquier constitución monotética de la música es, como vimos, la ausencia en ella de todo contenido conceptual. Por otra parte, una constitución politética de la pieza musical se ve amenazada —por eso la pregunta que inquietaba a Schutz— en virtud de la subrepticia espacialización que introduce como posibilidad la paradoja eleática de la flecha, que como dijimos, es la consideración del movimiento en su doble aspecto: el movimiento como curso continuo y el movimiento realizado dividido en partes.

¹ El término «politético» y los actos de constitución politética comportan una gran complejidad. Para ahondar en esta temática remitimos al lector a: Husserl, Edmund (1949): *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Méjico, Fondo de Cultura Económica. Libro Primero, §§ 118 y 119.

Sólo el primero es una unidad que participa en la corriente de nuestra conciencia en el tiempo interior, mientras que el segundo, en tanto tiempo espacializado, conlleva una referencia a lo conceptual, y *eo ipso*, contrario a la *durée*. (Cfr. 84). Otro problema surge con la introducción de las cinestesias visuales, táctiles y de locomoción. Y al respecto ¿qué sucede en el caso de la música? Schutz afirma: «El órgano a través del cual experimentamos la música, el oído, no posee ninguna cinestesia» (p. 91). Podemos añadir que no hay nada en la música del orden de la perspectiva; una nota *do*, por ejemplo, no tiene caras ni lados. Schutz es lo suficientemente categórico cuando dice lo que condensamos aquí en un solo párrafo: el oído no es capaz de construir la dimensión espacial, no tiene un centro de cercanía, ni una estructuración análoga a la de la perspectiva, el movimiento cinestésico no es propio o exclusivo de la audición, el oído es incapaz de crear una recurrencia y un patrón, etcétera (Cfr. 92-93). Queda expresada, por la negación que abunda en estas oraciones, la diferencia entre la esfera visual y la dimensión de lo audible (Cfr.93).

El autor distingue la experiencia del oyente que al escuchar música vive en la dimensión del tiempo interior de la de aquel que participa de un tiempo medible, esto es, fragmentado, un «tiempo de los relojes», o el «tiempo de los físicos», donde tienen lugar nuestras acciones y el encuentro con nuestros semejantes (p. 94). Schutz utiliza en el análisis de la corriente de pensamiento conceptos fenomenológicos de las *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* de Husserl². La particularidad de la experiencia musical es que su objeto es uno que dura en el tiempo, y tanto las retenciones y protenciones, —que operan pasivamente en el nivel de la conciencia absoluta constitutiva del tiempo— como las rememoraciones y anticipaciones (con más grado de actividad), intervienen en la constitución de dicho objeto de duración. En este sentido, la escucha musical que tiene lugar en el tiempo interior se contrapone a la «atención plena» y el «estado de alerta» propios del tiempo espacializado de la vida cotidiana, desde donde hay que volverse para rendirse al flujo de la música en «la corriente de conciencia en el tiempo interior» (p. 102). El vienes se encarga de subrayar que esta actitud es común para cualquier tipo de música; en una suerte de *epojé* busca deslindar mediante el análisis fenomenológico musical aquellos elementos culturales particulares. Sin embargo reconoce que el oyente utiliza experiencias previas del tipo de música que está escuchando. En suma, toda experiencia musical, según el recuento de Schutz, requiere: del flujo interior en que se origina la experiencia

² Husserl, Edmund (2002): *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Trad: Agustín Serrano de Haro. Madrid, Editorial Trotta.

musical, de la facultad de la mente para recolectar el pasado por medio de las retenciones y reproducciones, de la prevención del futuro mediante las protenciones y anticipaciones, y, de una configuración que significa el tema experimentado como un todo, pero que puede repetirse, modificarse, y ornamentarse (p. 107).

A través de un ejemplo musical concreto de una melodía compuesta por seis notas se pone en juego este repertorio fenomenológico de la temporalidad mostrando el operar de estos elementos en la escucha musical. Schutz explica cómo a partir de la retención de un sonido podemos «esperar por medio de una protención» (p. 109) la impresión de otro sonido adviniente. Acaso sea necesario apuntar algo sobre lo que nuestro autor no ahonda, por lo menos aquí. Y es que la retención es una fase de la conciencia interna del tiempo, y que en tanto tal tiene «lugar» en la dimensión pasiva de la conciencia, esto es, sin el operar de un yo activo. De acuerdo a esta retención, como dice Schutz, «podemos esperar por medio de una protención» una nota que guarde relación con la nota retenida (p. 109). Pero es necesario remarcar que retenciones y protenciones son síntesis pasivas, por lo cual deberíamos distinguir la esfera donde operan las protenciones respecto de la esfera de las esperas o «anticipaciones» en las cuales, en estas últimas, sí hay un grado de actividad yoica. Schutz establece la diferencia entre protenciones y anticipaciones en términos de que estas últimas «se refieren a acontecimientos y experiencias de un futuro más lejano» (p. 99)³. En efecto, podríamos ejemplificar el caso de una espera o anticipación como la circunstancia en que estamos expectantes de si el tenor en la ópera dará el *do* de pecho bien afinado, o si el tema modulará hacia otra tonalidad, etc., pero este «estrato intuitivo de rememoraciones y esperas»⁴ va de consuno con un proceso de retenciones y protenciones que posibilitan dicho estrato y que operan pasivamente.

El autor introduce la «recurrencia». Si en el campo visual podemos percibir un mismo objeto que permanece mientras se interrumpen nuestras experiencias del mismo⁵, en el campo auditivo, en cambio, la identificación se experimenta

³ En relación al uso de los términos husserlianos sobre la temporalidad que utiliza Schutz cabe resaltar la advertencia de López Villalba en nota a pie de página en cuanto que «la terminología utilizada por Schutz no siempre coincide con la de Husserl» (p. 97).

⁴ Ales Bello, Angela y Walton, Roberto (2013): *Introducción al Pensar Fenomenológico. Despliegues de la consigna de Husserl «volver a las cosas mismas»*, 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Biblos, p. 92.

⁵ Husserl presenta el clásico ejemplo de la percepción de una mesa en: Husserl, Edmund (1949): *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, Fondo de Cultura Económica. Libro Primero, §41, p. 91.

como una recurrencia de un objeto semejante (Cfr. 116). En la recurrencia del evento sonoro tenemos una «síntesis de reconocimiento o identificación», no en el modo de una coexistencia de objetos en el espacio sino como sonidos que se suceden en el tiempo (Cfr. 116). Schutz remarca el operar de la síntesis pasiva de identificación o reconocimiento en este captar la sucesión⁶, y en este proceso es determinante el concepto de irreversibilidad de la corriente de conciencia⁷ (p. 117). Señalemos que Schutz no tuvo acceso a los *Análisis de la síntesis pasiva* de Husserl, y todo lo que recoge del tema es en virtud de la lectura de las *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, texto de 1928, como apunta López Villalba en la introducción (p. 17). En estos párrafos Schutz expone el modo en que las experiencias audibles pasadas nos permiten identificar aquello medular de una pieza musical que significa el *tema*, una unidad de sentido de la que se espera una repetición inmediata, y a la que desembocan los subtemas —o subunidad del tema (p.125)— que encuentran referencialidad en dicha unidad. Schutz explica que funciona como «una especie de posición de origen» que podemos reasumir en cualquier momento de la escucha o reproducirla en el oído interior (p.120).

Hay dos tipos de síntesis que nuestro autor se encarga de separar, la que se efectúa al escuchar la obra musical por primera vez y la de una pieza musical ya conocida, solo en el primer caso vivimos en el flujo continuo de conciencia. Si abandonamos el flujo o lo llevamos a una «detención aparente» (p. 122) ingresamos en el campo de la reflexión, donde ya no estamos viviendo en los actos de escucha sino, precisamente, el oyente hace «de los actos de su escucha el objeto de reflexión» (p. 124). Esta actitud reflexiva dotará de sentido a nuestras experiencias pasadas, es más, solo este tipo de experiencias son las que tienen sentido, y este será dependiente del ahora en que se asuma tal actitud. Para elucidar cuáles son esas experiencias pasadas que surgen de la indiferenciación pretérita hacia el presente Schutz aporta conceptos fundamentales como: el interés teórico, la atención, los sentimientos y, una «teoría de las relevancias», que como señala López Villalba, sería consumada por Schutz en los «manuscritos de los años 1947, 1950 y 1951» (p. 130)⁸.

⁶ En este sentido es pertinente recordar las palabras de Husserl: «la conciencia 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». En: Husserl, E., *Lecciones, op. cit.*, p. 26.

⁷ Schutz retoma este concepto, que ampliaremos, en el apartado «Hacer música juntos. Un estudio sobre las relaciones sociales».

⁸ Nota al pie n° 58.

En cuanto a la atención y el interés Schutz recoge claramente el legado husserliano. La idea del interés constituido por experiencias previas —y que mueve a la atención—, la metáfora de dirigir un «rayo reflexivo» o la de un «cono de luz» (p. 128), son motivos muy presentes en el tratamiento de Husserl sobre estos temas. A su vez el interés conlleva un carácter afectivo con sede en la «esfera emocional» (p.130). En suma, mientras escuchamos una pieza musical nuestro interés —anclado en la dimensión afectiva— mueve la atención hacia objetos temáticos musicales que resultan afines con un esquema de relevancias; estas al mismo tiempo pueden estar apoyadas en recursos del compositor y en la propia estructura musical (Cfr. 135). Uno de estos recursos es el ritmo, tema del texto que comentaremos seguidamente.

«Fragmento sobre la fenomenología del ritmo» (1944) es una continuación de lo abordado en el manuscrito anterior, donde si lo que se analizaba allí era el sentido melódico de una pieza musical, aquí se presta atención a los aspectos rítmicos, como el fraseo musical, del que algo había hablado Schutz y que ahora podemos tematizarlo más en detalle.

Con el análisis del ritmo Schutz vuelve a transitar por los problemas del tiempo interior de la conciencia y la imposibilidad de medición de los sonidos al estilo de las cosas espaciales. Pero que se impugne la medición *more geométrico* no es óbice para una comprensión de la diferencia de intensidad de una nota musical por sobre otra, una temática que entra en juego vía el mecanismo de las retenciones: las notas musicales encontrarán mayor relevancia para constituir una unidad temática cuando exista «una absoluta congruencia y “superposición” de la retención de sus fases iniciales y la experiencia actual del “mismo” sonido que aún continúa» (p. 138). Si bien la relevancia de una nota respecto de otra está dada por la duración hay sin embargo otro factor importante. Schutz señala con bastante sentido común que una nota exhibirá una relevancia mayor en virtud de su repetición —donde un caso extremo sería un *ostinato*, o una nota *pedal*. De acuerdo a esto queda como otro ingrediente de gran importancia la «recurrencia», tanto en su modalidad «inmediata» como «intermitente» (Cfr. 139).

Schutz se encamina en un minucioso análisis —más específicamente técnico-musical que fenomenológico— utilizando como ejemplo un pasaje musical de un párrafo anterior, el §19, donde abunda la notación musical junto a los matices que comportan, más la indicación de articulaciones y adornos, todos elementos de familiaridad para el lector versado en música. En el recuento de elementos constitutivos del ritmo que efectúa el austriaco —entre ellos el fraseo musical, la

relevancia que es constituida por la duración y recurrencia de las notas musicales, acentos, matices, articulaciones, etcétera— aparece en primer lugar la tensión dinámica de los impulsos o fases de la conciencia con momentos de reposo. Schutz asocia esta articulación al interior de la conciencia con el movimiento del vuelo de un pájaro, analogía que el autor toma prestada de William James (p. 100). Lo interesante de esta imagen es comprender que las fases de vuelo más las fases de reposo del ave conforman una unidad en la que, sin embargo, podemos recolectar la fase anterior de vuelo en virtud de la pausa representada en esa nueva fase de reposo. Análogamente, en el tratamiento husserliano de la gramática pura, se distinguen al interior de esta estructura necesaria y universal una «significación independiente», esto es, frases con sentido que conforman una unidad en contraposición de frases de «significación no-independiente» como un significado que necesita ser completado⁹. En relación con lo que nos ocupa aquí, podemos acceder al sentido de la frase musical como unidad, como tema y subtema, en virtud del fraseo musical que reúne «en la misma frase lo que debe ir junto» y «separándola de la siguiente frase mediante una interrupción muy breve del flujo musical» (p. 133) posibilitada por este lugar de reposo —como sucedía en el vuelo del pájaro. En suma, si «los lugares de reposo articulan la totalidad del movimiento del pájaro, [poniendo] fin a las fases iniciales...» (p. 126) en el caso de la música las pequeñas pausas que ocurren nos instan o invitan «a [dirigirnos] a la fase inicial desde esta fase final, a retornar al comienzo que es todavía accesible gracias al juego de retenciones...» (p. 133).

Schutz continúa su análisis del ritmo relacionándolo ahora con procesos fisiológicos del cuerpo, que parecen conectarnos con fenómenos rítmicos con los que el público en general está más familiarizado. Los latidos del corazón o la respiración alejan un poco al lector de aquellas descripciones rítmicas más técnicas, involucradas con la sucesión melódica, la armonía, compases, acentuaciones y articulaciones, matices, etcétera. Podríamos decir que en este nuevo enfoque su descripción se acerque más a pulsos repetidos y secuencias determinadas de sonidos con cierto compromiso corporal; dice el autor como tesis: «el ritmo siempre se refiere a movimientos corporales reales o virtuales en el espacio» (p. 145). Con todo, parece prevalecer en el autor el análisis rítmico ligado al fraseo melódico, y enumera las características fundamentales del ritmo como: a)

⁹ Para este tema que excede el alcance de esta reseña remitimos al lector a la cuarta Investigación Lógica «La diferencia entre las significaciones independientes y no-independientes y la idea de la gramática pura». En: Husserl, Edmund (1995): *Investigaciones Lógicas* (II), Barcelona, Ediciones Altaya, S.A., p. 437 y ss.

«articulación en fases numéricamente idénticas», b) un final de la unidad que restablece la «misma situación» de un comienzo, c) la «misma duración» de las unidades, d) las unidades en «repetición inmediata», e) distinto «peso» o «acento» de las fases que componen la unidad; y afirma: la definición de estos puntos «es suficiente para comprender lo que significa el ritmo en la música» (p. 145). La relación entre el tiempo interior y el tiempo exterior, con el cuerpo como mediador, ha sido tratada en el primer texto de nuestro recorrido, y fiel a aquel motivo bergsoniano escribe aquí: el cuerpo es «el transformador del tiempo interior en espacio y es el origen de nuestras experiencias espacio temporales» (p. 145).

El texto queda inconcluso. Con el ejemplo del cuarteto de cuerdas de Beethoven, y la consiguiente pregunta de si podrían esos cuatro compases constituir un patrón rítmico como tema es un enigma a resolver. Sin embargo, contamos con los instrumentos conceptuales que nos lega el vienés; además, si el lector desea convertirse en oyente del segundo movimiento del *Cuarteto de cuerda op. 59, nº 1* de Beethoven, no podrá dejar de atender al fraseo rítmico del comienzo, y acaso los interrogantes finales sugeridos por Schutz en el manuscrito puedan suponerse preguntas retóricas.

La tesis fundamental de «Hacer Música Juntos. Un Estudio sobre las Relaciones Sociales» (1951), —nuestro cuarto texto— es la que postula la relación de sintonía mutua como experiencia del «nosotros» que se encuentra en la base de toda comunicación posible. Esta tesis, pilar de la intersubjetividad, es a la vez subsidiaria de otra que hemos venido esbozando: el contenido de sentido de la música no está relacionado con un esquema conceptual. En rigor, este tema y otros importantes que se desarrollan ya habían sido abordados en los «Fragmentos para una Fenomenología de la Música», a saber, la imposibilidad de fragmentar el tiempo interior al modo de segmentos espaciales, el impedimento consiguiente de medición del tiempo interno, la *durée* como la forma misma de la existencia de la música, entre otros temas.

En principio Schutz se desmarca de la idea de una interacción social fundamentada únicamente en el lenguaje, la semántica, los gestos significativos, y el habla, como transmisión de sentido. Incluso toma distancia de la tesis de G. H. Mead acerca de presupuestos prelingüísticos que derivan en un «conductismo social» (p. 150). La actividad de «hacer música juntos» es la que desvelará la relación de sintonía mutua en la que «el “yo” y el “tú” son experimentados por ambos

participantes como un “nosotros” en presencia viviente» (p. 151)¹⁰. Schutz dirige una mirada crítica a la posición de Maurice Halbwachs según la cual la memoria individual es subsidiaria de la memoria colectiva, pero una distinción más problemática es la que establece entre el músico culto y el profano. El músico culto es capaz de hacer uso de la notación musical en tanto «lenguaje musical socialmente condicionado» (p. 153) que funge como creador de la música. Esta posibilidad no estaría al alcance del profano, como tampoco una memoria colectiva sin el recurso a la escritura. Sin embargo, Schutz no solo rechaza esta distinción carente de fundamento entre el músico culto y el lego, sino que además se opone a la identificación entre sí de los siguientes elementos: el pensamiento musical con su comunicación, la comunicación musical con el lenguaje musical, la notación musical con el origen social del proceso musical (Cfr., 155). A cambio de una teoría social de la música fundada en la convencionalidad de los signos o notación musical Schutz abogará por la «cultura musical» capaz de guiar una interpretación de ellos (p. 158). Con el concepto de cultura musical Schutz hace ingresar en la escena a los protagonistas que interactúan en esta trama: el compositor, el oyente, y el espectador. En efecto, tenemos una estructura de interacción social en la que la relación de sintonía mutua involucra al compositor y al oyente, y en la que ambos comparten el flujo continuo del contenido musical. El intérprete es ubicado como un intermediario entre el compositor y el oyente. La cultura musical del intérprete significa un conocimiento del estilo, del «tipo» en el que se inscribe la obra musical consistente en un «esquema de referencia» según el cual tendrán lugar sus anticipaciones sobre dicha obra (p. 159). Por otra parte, el origen social del conocimiento está fundado en la dimensión intersubjetiva e histórica del mundo de la vida, según la cual el intérprete se conecta con sus predecesores, «sus maestros, y sus maestros de sus maestros» (p. 160).

Schutz describe la estructura de esta relación social entre el compositor y el espectador, y señala a este último como término que contiene al oyente y al intérprete. Naturalmente, la pieza musical será el vehículo que unirá a compositor y espectador, participando el último «casi simultáneamente en la corriente de conciencia del primero, ejecutando con él paso a paso la articulación en curso de su pensamiento musical» (p. 164). En relación con esto Schutz destaca la dirección irreversible aunque no irrecuperable del tiempo interior. ¿Qué quiere expresar con esto? Es palmario que luego de lo que hemos dicho acerca de la escucha musical posibilitada por retenciones y protenciones podamos entender

¹⁰ Recordemos que este tema se aborda en «Estructuras de Sentido en el Arte Dramático y la Ópera», primer texto comentado en esta reseña.

la constitución de la melodía como una unidad o tema. Pero además Schutz quiere ahora decir que no sólo tenemos acceso a un *recién sido* —en virtud de las retenciones— sino que el oyente establece una conexión «con lo que acaba de escuchar y con lo que ha escuchado desde que comenzó esta pieza musical» (p. 163). Es en este sentido que el oyente vence a la aparente irreversibilidad temporal y se dirige en dirección contraria —en rememoración hacia lo que «ha escuchado»— hacia los primeros compases del comienzo de la pieza musical. Similar a lo que vimos en los «Fragmentos para una Fenomenología de la Música» Schutz se extiende sobre la articulación politética —esto es, el paso a paso— del pensamiento musical del compositor en el tiempo interior. Como anticipamos más arriba no redundaremos en esto, pero sí queremos ahondar en algunos aspectos de la relación entre el tiempo interior y el tiempo exterior, puesto que es un tópico medular en el hacer música en conjunto y representa cabalmente la relación de sintonía mutua. Para este tema creemos pertinente focalizarnos en la actuación del intérprete, puesto que con él —como mediador entre compositor y oyente— se introducen los aspectos espaciales que significan los movimientos al ejecutar un instrumento, los acontecimientos en el mundo exterior, el «cara a cara», y «la experiencia común de vivir simultáneamente en varias dimensiones temporales» (p. 169). En efecto, mientras que en el oyente la escucha se efectúa en una articulación politética en el tiempo interno, en el caso del intérprete ejecutante sus acciones con el instrumento musical se desarrollan en el mundo exterior, esto es, tienen lugar en el tiempo exterior espacializado. Y en el caso de dos co-ejecutantes que hacen música, el escucharse mutuamente previendo la acción futura de cada uno implica el operar de protenciones y anticipaciones comprometidas en la ejecución conjunta. Esta experiencia representa una «verdadera relación cara a cara» en que aquellos comparten una «sección de tiempo» y un sector del espacio» (p. 170).

No queremos dejar de mencionar lo que presupone esta relación de comunicación, y es la que significa, en bella ocurrencia de Schutz, «envejecer juntos» (p. 168).

Con el título de nuestro siguiente texto, «Mozart y los filósofos», Schutz parecería querer desligar al compositor precisamente de los «filósofos». Pues todo lo contrario, lo que surgirá del texto, incluso de manera explícita, será un reconocimiento de Mozart como «una de las mentes filosóficas más grandes» (p. 203), aun cuando «apenas tuvo conocimiento de los escritos de los filósofos» (p. 177). Aquí regresan ciertos tópicos que ya hemos transitado en el primer texto: el tema

de la ópera y con ella la música que reina por sobre la palabra, la melodía que una vez más señorea por sobre otras categorías musicales, y, la filosofía.

La relación de la música con la filosofía —uno de los temas importantes que se abordan aquí— mueve al autor a emprender un recorrido por las opiniones que tuvieron sobre la música los principales filósofos de la ilustración francesa, aunque tampoco faltan las de otros filósofos «modernos» (p. 181); pero por sobre todos ellos, Schutz quiere enaltecer la condición de «músico puro» en Mozart como garante de profundidad teórica. En efecto, Mozart es poseedor de un atributo superior al saber filosófico, capaz, como dice el vienés, de resolver los problemas de los filósofos «demostrando así ser el más grande de todos ellos» (p. 176). En este derrotero se destaca Schopenhauer, cuyo proverbial interés por la música lo lleva a colocarla a la altura de la filosofía. De los filósofos más importantes del siglo XVIII, d'Alembert, Diderot, Rousseau, es este último por quien se interesa nuestro autor, pues además de su escritura profusa sobre música y la publicación de un diccionario de música, es naturalmente de mayor interés para Schutz su abordaje de los problemas de la forma operística (Cfr., 179).

Sería muy extenso, e improbable, describir exhaustivamente el minucioso análisis schutziano, solo podemos esbozarlo, pues abarca: las imágenes que se han formado de Mozart filósofos como Hermann Cohen, Søren Kierkegaard y Wilhelm Dilthey, la interesantísima relación entre filosofía y música —con el aporte de pensadores como Schopenhauer, Nietzsche—, y la manera en que Mozart resuelve los problemas de los filósofos. Apenas podemos insinuar el desarrollo verdaderamente virtuoso que despliega Schutz en este texto, su erudición sobre el mundo de la ópera como combinación de música y arte dramático, la trama y argumento de estas formas artísticas, la psicología de sus personajes, etcétera.

No obstante intentemos trazar algunas líneas de interés. A diferencia de Kierkegaard, Cohen y Dilthey, —para quienes Mozart tenía el propósito dramático de construir, por medios musicales, personalidades únicas e individuales— la tesis que adopta Schutz es la de abandonar la suposición de que Mozart perseguía ese propósito; a cambio, el vienés pondrá en el centro el valor de la «situación», de «ocasiones tipificadas» en la que los participantes presentan «actitudes típicas» (p. 196). Y más interesante es que dentro del sentido objetivo propio de la situación, Schutz remarca cómo el genial compositor logra que una situación tipificada se torne única y concreta, nos comunica a nosotros espectadores «los diferentes sentidos que tiene una misma situación para cada uno de los personajes

involucrados en ella» (p. 197). Las «tipicidades», las situaciones típicas, resultan ser un «marco tipificado de acontecimientos que se desarrollan en el escenario» (p.197) con la siguiente salvedad: «dicha situación tipificada se vuelve única y concreta, individual y atípica por el sentido particular que tiene para cada uno de los participantes» (p. 198). Esto que los personajes vivencian en la ópera mozartiana es trasladable a nuestra experiencia del mundo social. En este sentido, es vital la función de la orquesta, que logra una simultaneidad «entre la corriente de conciencia de las personas en el escenario y la del espectador» —que es también simultaneidad de los flujos del tiempo interior—estableciendo una «comunidad intersubjetiva entre los dos» (p. 201). El análisis sobre el sentido de la ópera en Mozart presenta para nuestro socio-fenomenólogo una piedra de toque para la comprensión de la relación social en la vida cotidiana. De esta forma, contra Cohen, Schutz llega a afirmar que Mozart no tiene como tema principal el amor sino «el misterio metafísico de la existencia de un universo humano de socialidad pura...» (p. 202).

Para concluir. La enunciación schopenhaueriana acerca de la naturaleza de la música, en sutil reformulación de la que enunciara Leibniz, expresa: «la música es una actividad metafísica oculta de una mente que no sabe que está filosofando» (p. 202). A partir de este dictamen y casi como en deducción lógica, nuestro autor, Alfred Schutz, de quien ya nos despedimos, concluye: «Si Schopenhauer tiene razón, y yo creo que la tiene, entonces Mozart fue una de las mentes filosóficas más grandes que jamás hayan existido» (p. 203).

Enviado: 23/09/2025

Aceptado: 20/10/2025