

Anuario de Filosofía de la Música

2019, páginas 95-102

David De los Reyes
Universidad de las Artes de Guayaquil

Música y fenomenología

Resumen:

Nuestro trabajo se desarrolla en torno al tema filosófico de los planteamientos entre la fenomenología y la música. Comenzamos con la visión del connotado director de orquesta rumano Sergiu Celibidache (1912-1996), quien sería uno de los músicos que se preocupó por desarrollar una concepción teórico/práctica en relación a la interpretación musical a partir de los principios de la fenomenología de Husserl. Su concepción fenomenológica musical se adentra en el análisis e interpretación en tanto herramienta para la captación de conceptos y elementos internos de las obras musicales; elementos tanto estructurales (sintácticos, semánticos; ambos son los aspectos formales), u ontológicos (que dilucidan el contenido extra musical), como estéticos (estilo, timbres, efectos acústicos, &c.). Además hacemos una revisión y actualización de tales reflexiones ampliándolas con las de otros autores, como las del compositor Miguel Astor, o los filósofos Hegel, Heidegger y Ricoeur.

Palabras clave: fenomenología, música, filosofía, ejecución, conciencia.

Abstract:

Our work is developed around the philosophical theme of the approaches between phenomenology and music. We begin with the vision of the renowned romanian orchestra conductor Sergiu Celibidache (1912-1996), who would be one of the musicians who worried about developing a theoretical/practical conception in relation to musical interpretation from the principles of Husserl's phenomenology. His musical phenomenological conception goes into the analysis and interpretation as a tool for capturing concepts and internal elements of musical works; both structural elements (syntactic, semantic; both are formal), or ontological (that elucidate the extra musical content), as aesthetic (style, timbres, acoustic effects, &c.). We also review and update these reflections by expanding them with those of other authors, such as those of the composer Miguel Astor, or the philosophers Hegel, Heidegger and Ricoeur.

Keywords: phenomenology, music, philosophy, performance, consciousness.

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marié Lavandera Piñero

Consejo

Aurelio Martínez Seco

Francisco Bueno Camejo

José Luis Pozo Fajarnés

Josu de Solaun Soto

Luis Carlos Martín Jiménez

Raúl Angulo Díaz

Rufino Salguero Rodríguez

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadelamusica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadelamusica.es/afm>
anuario@filosofiadelamusica.es

ISSN 2695-7906
Depósito legal: AS. 00710-2020



© 2019 Los autores y la Fundación Gustavo Bueno *Avenida de Galicia 31 * 33005 Oviedo (España)

Música y fenomenología

David De los Reyes

Universidad de las Artes de Guayaquil

§1. A propósito de Celibidache y la fenomenología musical

En Venezuela, y quizás en este continente, el tema de la *Fenomenología de la Música* aparece con la llegada del maestro rumano Sergio Celibidache a Caracas en 1952, a raíz de su separación del cargo de director de la Orquesta Filarmónica de Berlín y de reencontrarse con su hermana que para el momento vivía en nuestro país.

Sin embargo, la primera contribución pedagógica documentada de Celibidache a una fenomenología de la música fueron las conferencias dadas en la Universidad de Múnich el 21 de junio de 1985, reunidas en el libro *Über Musikalische Phänomenologie* (2001). Esas conferencias serían un hito en su larga carrera artística como director musical. Corresponden a toda una reflexión de madurez a su etapa de educador ininterrumpida en Berlín respecto a la teoría y práctica de su fenomenología de la música; una experiencia dignificante para él, tan viva, particular, creadora y original como su profesionalismo artístico en la dirección musical. Conferencias que nos muestran una alta exigencia de precisión conceptual como de rigor de pensamiento musical. No quería sucumbir a la tentación de presentar una propuesta unilateral y únicamente inte-

lectual o teórica de la música. En ellas manifestó una necesaria interacción entre vida y evento efectivo del fenómeno musical interpretativo. Como sabemos, y ahondaremos más adelante en este ensayo, su concepción parte de sus lecturas de la filosofía de Edmundo Husserl que para él representaba una práctica viva aplicada de que la música no podía sustraerse de forma conceptual y estética.

Estas conferencias posiblemente sean las que, por primera vez, exponen, con verdadero virtuosismo interpretativo, las reglas de su arte, apoyándose en un manuscrito de una exhaustiva y precisa elaboración. Ellas fueron acompañadas con ejemplos grabados de sus propias interpretaciones de obras orquestales basadas en observaciones críticas y científicas

Celibidache desarrolló toda una propuesta fenomenológica musical para el análisis e interpretación, en tanto herramienta para la captación de conceptos y elementos internos en la obra musical, elementos tanto estructurales (sintácticos, semánticos; ambos son los aspectos formales) u ontológicos (que dilucida el contenido extra musical), como estéticos (estilo, timbres, efectos acústicos, &c.). La propuesta de este director se nutre de su preocupación de

encontrar un sistema de enseñanza en la fenomenología aplicada a la música con fines didácticos y técnicos para el ejercicio de la dirección de orquesta y análisis de partituras. Sus propuestas se reducen a la necesidad de la creación musical a través de la ejecución-representación en vivo de la partitura, llegando a establecer una especie de conciencia mística en el acto de ejecutar la música. La música parte, para él, de una experiencia interior; como un camino de iluminación mística, estimulando lo sagrado que contiene el fenómeno musical para ciertas conciencias religiosas. Para ello, se apoya en la tradición musical hindú en tanto acción sagrada y como navegación al mar sonoro de las vibraciones cósmicas universales. Como afirma Miguel Astor (2002), Celibidache orientaba su pensamiento hacia esa visión ceremonial o ritual de la interpretación de la música. Un ritual donde intenta manifestar el fenómeno afectivo (emocional) de dicho arte. Se trata de aceptar el arte musical desde una apertura oriental o hindú, el cual termina siendo un logro de la iluminación del individuo ejecutante. La ejecución (tocar un instrumento) nos debe llevar a un éxtasis que proporciona la superación de las diferencias de la conciencia, adentrarnos en la unidad que puede experimentar un yogui. La ejecución de los sonidos por unos instrumentos son el producto de un trabajo previo en el interior del músico-artista. Celibidache plantea la necesidad de una pérdida de sí mismo. Es una función del yo con el objeto musical, aspirando a la trascendencia o *ananda*; la música, vista desde esta perspectiva mística, no sólo es conocimiento o placer, sino una de las formas de liberación. Es, remedando a Hegel (1978, p. 32), cuando lo verdadero se nos presenta a modo de delirio báquico, en el que ningún miembro escapa a la embriaguez, donde el delirio es, al mismo tiempo, la quietud translúcida y simple. Markand Thakar (cit. Astor; 2002, p. 67) lo expresa como «experiencia narcótica y celestial de belleza sin interrupción en toda la obra...una pérdida de sí mismo, una experiencia donde no existan sujeto y obje-

to». Una experiencia donde se borre el yo y la conciencia del objeto y quede reducida a puro sentir la energía sonora del orden interno y externo de la obra.

Las propuestas fenomenológicas de Celibidache se centran en las siguientes frases (2002, p. 69):

- La música no es nada, el sonido podría convertirse en música.
- El fin está al comienzo y el comienzo en el fin.
- La música vive en el eterno ahora, convirtiéndose en un devenir que sólo se representa en el presente.
- Estoy aquí porque no estoy aquí.

La música sólo existe en tanto conciencia del oyente. En torno a lo exterior existen sólo sonidos, más no música. Ella está configurada por la conciencia, siendo por esto un fenómeno esencialmente interior psicológico y cultural, pudiéramos agregar. La conciencia es lo que traduce los sonidos a música mediante el encadenamiento de la sucesión sonora en tanto devenir. La verdad de la música no está en la partitura sino en el desarrollo sonoro en tanto ejecución musical recreada en el evento del concierto en vivo, en el que participan músicos (que le dan vida a los sonidos) y oyentes (que viven una verdad dionisiaca o afectiva musical). Es un puente que reconstruye un mundo emocional particular en el individuo, (lo erótico, lo heroico, lo patético, lo temible, lo maravilloso, la tranquilidad, &c.: teoría del *rasa* hindú, (2002, 73), donde se sustrae de las emociones ordinarias de su cotidianidad. Nos saca de nosotros mismos a partir de la intensidad del tono emocional musical desplegado en nuestra experiencia estética personal, colocando nuestra atención en un solo objetivo emocional (*ekagrata*: del sánscrito budista).

Visto de esta manera, para el director rumano la música es presentada como fenómeno dinámico que personalmente pudiera

entenderla mediante el concepto de *aufhebung* hegeliano, el cual significa que toda experiencia sólo obtiene su verdad en el devenir que supera y mantiene a lo anterior del fenómeno/concepto en el presente que fluye en la conciencia, creando la memoria inmanente de la música. El concepto de música comprende ese dinamismo, ese devenir; ese presente constitutivo como conformador de la obra musical. En ello se establece la originalidad casi infinita que puede tener toda ejecución a tiempo real de la misma. Es su verdad.

Con la obra musical no se pretende acceder a la imagen o pensamiento originario que tenía el compositor en el momento de su creación. La obra debe buscar ese fin en que se presenta la verdad mística de la recreación sonora y que aspira a un acto de liberación y entusiasmo. La obra bien ejecutada debería portar, tanto al ejecutante como al oyente, esa condición no sólo de belleza, orden, armonía, &c., sino de liberación y trascendencia interna (en la obra) y existente (al ejecutarse), al presentarla en su completo devenir sonoro-musical. Su dinámica musical incluye un acto emocional liberador; un *delirio báquico*, donde se trasluce el ser identificado con la obra y se supera el sujeto y el objeto de la conciencia auditiva en cuestión. Se trata de captar y captarse en tanto *energía musical* a nuestro propio ser.

§2. Miguel Astor y su mirada a una fenomenología de la música

El maestro venezolano Miguel Astor; en su texto *Aproximación fenomenológica a la obra de Gonzalo Castellano Yumar* (2002), plantea la necesidad de buscar un nuevo paradigma en la música. Su intento es ir de la tonalidad a la politonalidad, lo cual no es más que una ampliación de la primera. Para ello comienza diciéndonos los cambios que han operado en la física respecto al papel que juega el observador en relación al fenómeno observado. El observador; bien sabemos, afecta lo observado desde el ángulo

que se ofrece al mundo para lograr una percepción o un conocimiento del fenómeno. No podemos hablar de representaciones universales del mundo real sino, más bien, de que toda teoría es una invención que parte de una subjetividad. Conocer, siguiendo a Moscovi, es inventar. Las teorías son creaciones de un sujeto (y no del espíritu) que se enfrentan con los problemas del mundo para comprenderlos y dar una respuesta asertiva en función de nuestras búsquedas personales. Hay un significado personal. Por lo tanto nos encontramos con una revalorización de la subjetividad como condición de los múltiples significados del mundo. Astor; remediando a una frase de Miguel Martínez Miguélez, nos dice respecto a la música que las personas son las que oyen, no sus oídos. Con lo que se da importancia a la carga individual de experiencias, conocimientos, actitudes e historia cultural personales en esa relación cognitiva de la realidad. Pero a partir de ello, Astor nos precisa la necesidad de encontrar un nuevo paradigma musical, como ya referimos antes, que amplíe la concepción del arte de los sonidos más allá de la cerrada tonalidad occidental. La tonalidad no se puede tomar como una categoría universal puesto que los músicos no occidentales no piensan la música mediante la tonalidad y la escala, llevando a encontrar un modelo más complejo que el de nuestra tradición etnocentrista.

Este planteamiento nos lleva a preguntarnos ¿no se está buscando realmente, al querer ampliar la concepción de la música occidental, desarrollar o construir un modelo que, en tanto *paradigma*, se nos presente como universal? Es una primera cuestión que llama la atención en nuestra reflexión. Y en segundo lugar nos parece algo difícil la propuesta de pensar que la fenomenología de la música, a partir de las teorías de Husserl, Ansermet y Celibidache, den pie, de por sí, para que el músico de tradición occidental pueda deslastrarse del peso de la tonalidad y de la escala para adentrarse a un universal subjetivo, personal del arte musical en

general. Sin embargo encontramos de gran interés todo el desarrollo de su concepción teórica en torno al análisis dinámico surgido de estas teorías que bien conoce el autor:

La irrupción contra la tonalidad ya lo hicieron los dodecafónistas y toda la vanguardia musical del siglo XX, hoy debemos mirar a la inserción de la electrónica como nuevas posibilidades estéticas en todas las direcciones de la paleta musical contemporánea.

§3. La mirada a Husserl en torno a la denominada «fenomenología de la música»

La fenomenología de la música parte de la hermenéutica del ser ahí (de un ser existente) dado para una conciencia. Dicho *ser ahí* en música vendrá siendo la obra como tal. Se trata de interpretar la obra musical a partir de varios niveles de comprensión y profundidad analítica e interpretativa. Se busca el hilo conductor de su existencia en la medida que se proponga una vida propia del ejercicio del arte musical y de la exactitud vivencial para el ejecutante de la obra. Más que buscar una interpretación *real* o única de la obra de arte musical, se intenta absorberla como posibilidad abierta a múltiples variantes interpretativas, estético sonoras, de ejecución personal pero ceñida a determinadas condicionantes y elementos tanto técnicos (dificultades de ejecución, de lectura o de reconstrucción, si ello es necesario: paleografía musical) como estéticos (modos acústicos, instrumentales, rítmicos, tímbricos, &c., presentes en toda obra).

Husserl (1944, parágrafo 8, p. 24), llamó a la fenomenología «la ciencia de los fenómenos». Ciencia en que participan distintos y variados saberes en torno a la búsqueda del ser ahí presentado en el hecho existencial. Ello hace enfrenar fenomenológicamente a la obra musical desde distintos niveles dinámicos de creación, conocimientos, interpretación y ejecución. El fenómeno musical, en tanto obra abierta al devenir, se en-

foca desde lo psíquico (emocionalidad de la obra), lo histórico (marco estético y cultural de aparición de la obra), lo físico (existencia real de la obra), y/o lo técnico (dificultades y modalidades de ejecución de la obra: *tempo*, células rítmicas, digitación, reguladores tímbricos e intensidades, matices de distinto orden, tipo de instrumento, &c.), llevando a expresar a la obra y al interprete en todas las significaciones sonoras y temporales posibles que habitan en ella. Sólo de esta manera es que puede adentrarse el fenómeno de la música en la esfera de la fenomenología, lo cual intenta elevar la reflexión y emoción de la peculiar actitud que se tiene del fenómeno al imbricar todos estos sectores de saber en un centro común a irradiar una totalidad de conjunto respecto al arte propio de un estilo, una forma, un compositor y sus posibilidades existenciales históricos en tanto sonoridad y organología presentes en cada caso particular. Es un intento de reconstruir la esencia particular del fenómeno musical partiendo de la experiencia personal del saber que entran en conjunto el ejecutante o compositor musical, pero en la medida en que ello arroje la descripción inmanente de sus componentes esenciales que le dan un marco de posibilidad para su experiencia en tanto existencia; en emerger la aparición de sus fundamentos esenciales al abordar la fenomenología como ciencia de las ideas o conceptos acerca de cómo traducimos la estructura interna y sonora de la música en un devenir artístico fluido y único; y todo ello presentando la conciencia particular respecto a una interpretación sensible a sus limitantes y posibilidades. Todo fenómeno es fenómeno para una conciencia y toda conciencia no es conciencia sin el examen o atención a un fenómeno.

Toda obra musical y su interpretación se convierten en fenómeno por su aparición interpretativa y recreación intelectual y emocional a partir de una conciencia que la transporte a fenómeno no sólo desde la vivencia interna o psicológica sino estética y externa mediante su ejecución. Se trata de

sustraerse de todos los hábitos que no enriquecen la obra, reconociendo los límites posibles del espíritu que encierra el horizonte de nuestro pensar, pero adueñándose los genuinos problemas de abordar hermenéuticamente toda obra en su largo horizonte sonoro real. Se trata de adueñarse y reducir, mediante la comprensión, la reflexión, la intuición y la emoción los problemas estéticos e interpretativos y compositivos de toda la creación musical particular en relación a distintos niveles y relaciones, complejidades y vínculos de los diversos conocimientos que se pueden dar cita en este proceso de interpretación y recreación artística. Se trata de crear una actitud inter, multi y transdisciplinar respecto al fenómeno sonoro, llegando a completar una circularidad extensiva intrínseca a partir del sistema metódico proporcionado particularmente para la interpretación artística. Se intenta, así, una nueva forma de despertar una actitud completamente distinta del conocimiento teórico y práctico musical, separándose de la interpretación *inconsciente*, no compleja, del hecho musical. Parafraseando a Husserl, «moverse libremente en ella, sin recaer para nada en las viejas actitudes, aprender a ver [y a oír en nuestro caso; agregado nuestro], describir y distinguir lo que está delante de nuestros ojos [y nuestro oído interno; agregado nuestro], requiere, además, estudios específicos y trabajosos» (1944, p. 24).

Una interpretación natural es diferente a la que se obtiene a partir de una interpretación fenomenológica. La diferencia de una conciencia natural a una fenomenológica está en la complejidad y profundidad de significados que se desplazan no sólo por el desprendimiento de una ejecución de la obra si no de sus implicaciones filosóficas y cognitivas, estéticas y técnicas, artísticas y armónico-tímbricas de la misma; donde el ejecutante está consciente de sus límites y de las herramientas teóricas, conceptuales, prácticas, técnicas que vienen a desplegar la potencialidad de la obra en su ejecución. Esto nos adentra a la trama psicológica cog-

nitiva pero de manera consciente y no *naif* o ingenua del arte musical.

La fenomenología musical comprende que todo movimiento psicológico tiene un correlativo externo en tanto hecho motivado a partir de los contenidos emocionales y pensantes que arrojan la realidad de los hechos musicales (creados, primero, por el compositor y, segundo, por el intérprete), a los que estamos expuestos. Ello implica una experiencia empírica en tanto la fenomenología está referida a un hecho en devenir para la conciencia; en una recreación perpetua del evento musical. Sin embargo, podemos hablar de una fenomenología trascendental a partir de reconocer las formas esenciales (eidéticas) reiterativas y constantes, estructurales y morfológicas más allá de toda ejecución e implícitas en la obra de arte musical. Es lo que Gonzalo Castellanos ha llamado el archivo, lo estático de la obra (Astor, 2002, apéndice). Por tanto, encontramos la experiencia fenomenológica de una conciencia empírica y otra fenomenológica que vienen a complementarse dentro de un espacio y un tiempo particular tanto para el sujeto cognoscente como para el objeto fenoménico conocido, adentrándose a esclarecer las constantes intrínsecas esencial de la obra pero junto a las posibilidades existenciales físicas y recreativas presentes en toda ejecución. La fenomenología pretende no fijar sólo hechos empíricos sino también establecer una ciencia de esencias que terminan siendo las bases eidéticas subyacentes y constantes en la obra musical. Ambas elevan a una doble condición la obra musical: primero a una universalidad fáctica, al hacerla tangible por medio de la experiencia sensible y emocional de todo trozo musical por un lado y, segundo, por revelar una universalidad esencial constitutiva en tanto saber fenomenológico (objeto y concepto, como reconstrucción estética, de una conciencia). Más que aparentar un con-

traste antitético entre ambas aproximaciones fenomenológicas a la obra, factual y formal, conforman un saber esencial como *facta* singulares, reales.

Esto nos lleva a plantearnos otro concepto husserliano, el de *epokhé*, lo cual nos ayuda a entender que todo fenómeno no está sólo referido a mi naturaleza corporal sino a la totalidad del concreto mundo circundante de la vida; en tanto y cuanto no sólo es una existencia separada, sino un fenómeno del ser, procurándome una decisión crítica que hace en mí la posibilidad de construir sentido a partir de esa múltiple realidad externa e interna del ser; revelándome una validez de verdad particular espiritual. Esto se traduce al comprender que toda experiencia está inscrita en la corriente entera de la vida experimentante (Husserl, 1970, p. 56). Ello crea un cuadro creciente de vida constante que está ahí, en la obra, que la apropio para mí, presentándose una percepción consciente de formas permanentes dentro de una temporalidad presente y en devenir, creando cuadros pasados que serán recreados por una memoria musical consciente, emocional y formal frente a la obra musical en sí, remitiéndola a un pasado *pasado* y a un presente *presente*, en tanto lectura y recreación interpretativa evolutiva intrínsecos a la constitución del fenómeno musical. Se ha retirado toda conciencia natural de la música implantándose una conciencia compleja y fenomenológica en el individuo del entramado implícito y fáctico de su arte hermenéutico musical personal en la medida que es autoconsciente del desarrollo de su propia concepción musical-conceptual (interpretativa y compositiva, según el caso). Se deja de intuir y se convierte la aproximación de toda obra musical en un recurso filosófico de interpretación de las esencias que se dan en la experiencia del mundo musical personal, libre y universal, en donde coinciden razón e intuición, ejecución y existencia musical en devenir.

Es una *epokhé* del ser que se separa de toda percepción de un mundo objetivo, reconstruyendo el fenómeno desde el ser vivencial del fenómeno constituido a partir del conocimiento y recreación de la esencia en tanto que permite apropiarme por este medio una pretendida vida pura adjunta a vivencias únicas por su cercanía a las esencias constitutivas de la realidad. Ello me ayuda a captarme como un yo surgido del esfuerzo de mi vida eidética y estética personal llevando a replegar un mundo objetivo que si bien puede ser universal, su pretensión conduce a una inserción de una razón y objetividad de la libertad interpretativa individual.

Toda obra musical, más que ser algo objetivo, sólo tiene existencia por estar insertada y vinculada a una subjetividad, a una voluntad, a un yo (que se niega para dar paso al yo, a la subjetividad del autor; Celibidache diría un *perderse-de-sí en el otro*), pues ella vale totalmente para mí, porque la experimento, la percibo, la evoco, la memorizo, la recuerdo, la vivo dándole vida; la pienso desde distintos niveles y saberes que nos llevan a valorar, juzgar y desear interpretar una obra de arte musical. Es un *cogito* emocional que trae a toda obra a la vida, extrayendo de ella sentido por estar referida a un *cogito ejecutante o compositivo*. De ahí se extrae su posible validez universal del ser estético musical. Todo mundo musical sólo tiene aproximación de realidad si se adentra a un *cogito* que le de sentido y validez, significación intelectual, perceptual y emocional. La conciencia en la fenomenología, como bien sabemos y ya hemos repetido, siempre es *conciencia de algo* y eso es lo que le da razón de existencia tanto al yo como al mundo que termina siendo una recreación cognitiva del *cogito*; ello implica una acción, un ir hacia una parte del mundo:

El obrar se refiere a la obra, el hacer a lo hecho, el amar a lo amado el regocijarse a lo regocijante, etc. En todo *cogito* actual, una mirada que irradia al yo puro, se dirige al ob-

jeto, que es el respectivo correlato de la conciencia, a la cosa, a la relación objetiva, etc., y lleva a cabo una muy diversa conciencia de él. (Husserl, 1944, pp. 198-99).

Es lo que por otra parte se ha referido Paul Ricoeur (1975, p. 5) al describir la situación que no puede escapar el filósofo en el último siglo al convertirse este, formado por la fenomenología junto al existencialismo y los estudios hegelianos, acompañados de las investigaciones de tendencia lingüística y pasando por el encuentro con el psicoanálisis, un sacudimiento considerable ante toda reflexión filosófica. El proyecto filosófico que han atravesado el túnel del saber oscuro del individuo a partir de Freud y Nietzsche para recalcar en el entramado de una escuela de la sospecha que tienen por finalidad arrancar máscaras o, mejor, de tumbar falsas expectativas o estatuas. «Ha nacido un problema nuevo [dice Ricoeur] el de la mentira de la conciencia como conciencia de la mentira», y ello no escapa al enfoque de la interpretación musical. Lo que pone en cuestión este saber de la sospecha (en el ámbito musical inclusive), no es un problema particular en medio de otros, pues es lo que se nos aparece a todo fenomenólogo como el campo, el fundamento y origen de toda significación que gira dentro de nuestra conciencia.

Cada descripción que se intenta de la obra es una traducción e interpretación particular y única de la misma, pero gracias a la acción lo particular se convierte en universal, en un fenómeno contemplativo auditivo y gestual primero para el músico y luego ante una audiencia, lo cual va de lo

particular (compositor, obra, ejecutante) a lo universal sonoro (ejecución de la obra en tiempo real y público). Para ello debemos tener en cuenta la vulnerabilidad de la existencia de la ejecución real de la música, atenuándose la fragilidad de permanencia por medio de los recursos de grabación en tanto reproducibilidad técnica gracias a los avances de la grabación en general.

Este mundo de la reproductibilidad técnica del arte el fenomenólogo de la música, Celibidache, siempre lo rechazó. Advertía, fenomenológicamente, que cada interpretación es irreplicable.

Para terminar estas reflexiones por el personaje que nos la evocó, este consideraba una extrema exigencia cognoscitiva, interpretativa y técnica de las obras. No dejaba nada sin escrutar. Obtenía con ello una conciencia y profunda comprensión de lo que debe ser la intención del compositor reflejada en la partitura, realizando con cada interpretación y su devenir musical el ascenso de una fenomenológica verdad estética de la obra con cada interpretación, llegando a desvelar el misterio de la esencia de la obra de arte. En honor al místico Celibidache, encontramos que su preocupación giró en torno a ello, al comprender, en palabras de Hegel (1978, p. 419), que:

Lo místico no es el ocultamiento de un secreto o de la ignorancia, sino que consiste en que el sí mismo [de la obra, del autor, del intérprete], se sabe uno con la esencia y ésta es, por tanto, revelada.

Bibliografía

- Astor, M. (2002). *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar*. Caracas: CEPFHE-UCV.
- Celibidache, S. (2001). *Über Musikalische Phänomenologie*. Múnich: Trytichon.
- . (1984). Lecture Excerpt. Recuperado de <http://www.celibidache.org/c>.
- Heidegger, M. (1974). *Ser y tiempo*. México: F.C.E.
- Hegel, G.W.F. (1978): *Fenomenología del Espíritu*. México: F.C.E.
- Husserl, E. (1944). *Ideas para una fenomenología pura y una fenomenología fenomenológica*. México: F.C.E.
- . (1970). *Meditaciones Cartesianas*. Universidad Pontificia de Salamanca: Paulinas.
- James, T. (septiembre 1998). Celibidache and Bruckner. *Society for Music Theory*, 4 (5), pp. 1-5. Recuperado de <https://mtosmt.org/issues/mto.98.4.5/mto.98.4.5.james.html>
- Ricoeur, P. (1975). *Hermenéutica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Aurora.