

LA ENSEÑANZA DE SERGIU CELIBIDACHE: EL FUNDADOR Y HERALDO DE LA FENOMENOLOGÍA MUSICAL

Abdiel Almodóvar-Santiago

Director de Orquesta/

Director Musical de Meridian Chamber Players en Dallas –Texas- EE. UU.

Resumen

El presente artículo pretende mostrar, como camino sintetizado, una aproximación a la Fenomenología Musical y las enseñanzas esenciales del Maestro Rumano Sergiu Celibidache. Con esta intención, el núcleo de este artículo está desarrollado a partir de las áreas fundamentales que le dieron una especie de formación de totalidad amalgamada a su Fenomenología, y que fueron integradas y aplicadas directamente al acto musical por su fundador Celibidache. Las áreas fundamentales integradas en su Fenomenología Musical fueron la Fenomenología Filosófica, el Budismo Zen, el estudio acústico y científico del fenómeno sonoro y el de los efectos del sonido sobre la consciencia humana y sobre el mundo afectivo. Con este trabajo se pretende establecer y mostrar que Celibidache consideraba a la Fenomenología Musical no como un objetivo cerrado en sí mismo, sino más bien como una herramienta, disponible para todos, para poder profundizar en el mundo de las estructuras musicales, de las relaciones entre los parámetros musicales y los sonidos y, finalmente, a través de nuestra comprensión, de cómo las obras musicales han sido construidas en sus esencias, poder llegar a vivir con profundidad su poder expresivo y su mensaje trascendental en la consciencia humana.

Palabras clave: sonido, Fenomenología Musical, tensión, vivencia, consciencia.

Abstract

This article aims to show, as a synthesized path, an approach to Musical Phenomenology and the essential teachings of the Romanian Maestro Sergiu Celibidache. With this intention, the core of this work is developed from the fundamental areas that gave his Phenomenology a kind of formation of amalgamated totality, and that were integrated and directly applied to the musical act by its founder Celibidache. The fundamental areas integrated into his Musical Phenomenology were Philosophical Phenomenology, Zen Buddhism, the acoustic and scientific study of sound phenomena and the effects of sound on human consciousness and on the affective world. With this work we intend to establish and show that Celibidache considered Musical Phenomenology not as an objective closed in on itself, but rather as a tool, available to everyone, to delve into the world of musical structures, of the relationships between the musical parameters and sounds and, finally, through our understanding of how musical works have been built in their essences, being able to deeply experience their expressive power and their transcendental message in human consciousness.

Keywords: sound, Musical Phenomenology, tension, experience, conscience.

Recepción: 13-07-2022

Aceptación: 3-06-2023

INTRODUCCIÓN

En este artículo se explorará cómo el sonido por sí sólo no es Música, sino, más bien, como todo lo que realmente es la música se manifiesta en la consciencia a través de diferentes niveles de relaciones. Es entonces, gracias a la relación del mundo afectivo con los sonidos de vibraciones iguales, con una estructura definida de armónicos o epifenómenos, que se pueden establecer relaciones estructuradas y orientadas hacia las regiones afectivas de la extroversión o la introversión y entre las dimensiones temporales del presente, del pasado y del futuro, para que a través de la vivencia en nuestra consciencia de todas esas relaciones estructurales, afectivas y temporales, reducidas en la consciencia como unidad y totalidad indivisible, podamos experimentar la verdad esencial de la música, Indefinible pero vivible. También se expone la importancia de la articulación de la música y de su distribución energética en patrones de tensión y distensión, las únicas dos direcciones cósmicas posibles para poder vivir una obra como una totalidad unificada y con un efecto afectivo interior provocado por la dosificación proporcionada de las tensiones.

Finalmente, en este trabajo se concluye que lo primordial para todo músico y oyente es poder experimentar la vivencia de la unidad. Lo principal es buscar un entendimiento vivencial, no intelectual, en donde nuestra comprensión de los fenómenos sonoros y musicales sea basada en lo que esencialmente son a través de nuestra observación y escucha objetiva, sin intenciones de interpretarlos o cambiarlos, sino dejando a la música ser. Sólo cuando se llega a este punto de comprensión vivencial, habitando nuestra consciencia entre los sonidos musicales sin interferir, es cuando, realmente, la música se transforma en algo verdadero, en un acto de libertad y trascendencia de la materialidad para poder así cada uno de nosotros mismos devenir en unicidad con la música, sin la interferencia de la voluntad o la interpretación a través de la subjetividad salvaje y el ego del yo.

LA FENOMENOLOGÍA

Todo lo que no se deja aprender a través de relaciones musicales engendra en mí hastío y náusea. Al volver del concierto de Mannheim, sentí en mayor medida el singular miedo nocturno ante la realidad del día, pues ésta ya no me parecía real, sino fantasmagórica³⁸².

³⁸² Fragmento de una carta de Friedrich Nietzsche a su amigo Erwin Rohde.

La música es el arte que ha creado un puente entre el ente abstracto y su materialización sensible³⁸³.

Se deja emerger, devenir. Uno no hace nada, pero está atento a que nada se interponga en el proceso que pueda dañar este maravilloso devenir. Así pues, uno es increíblemente activo y, a la vez, increíblemente pasivo. Uno no debe querer, desear nada sino dejarlo devenir, emerger³⁸⁴.

Si conoces el camino exacto a casa, ¿interpretas el camino cuando lo caminas? Lo he resumido así: no hay interpretación. Se creó música o no se creó³⁸⁵.

La Fenomenología es una escuela filosófica, o corriente de pensamiento, desarrollada a finales del siglo XIX y principios del XX por Edmund Husserl (1859-1938), quien la enseñó en la Universidad de Freiburg, desarrollándola basándose en ideas previas de Hegel, Brentano y la filosofía de Fregel. La Fenomenología pretende eliminar teorías y preconcepciones rígidas y estáticas sobre los objetos para, así, dar mayor importancia a la vivencia o *erlebt*, y poner un paréntesis entre lo que no es un hecho esencial del objeto o el fenómeno observado. Por lo que la preocupación de la Fenomenología es el estudio y el entendimiento de los fenómenos, los objetos, las entidades y las realidades que surgen de la experiencia de la consciencia humana al estar y existir en el mundo. En otras palabras, la Fenomenología nació de la vivencia y luego de la observación de esa vivencia.

La Fenomenología siempre busca el fenómeno trascendental que no podemos capturar, pero que puede aparecer en su forma pura en nuestra consciencia. La prioridad para el músico será el traspasar la superficie de los sonidos, y lograr realizar todo lo audible de la obra, además de los sonidos efímeros o incorpóreos, que son parte íntegra de la obra, pero que muchas veces están tan ocultos que ni el mismo compositor se da cuenta de su existencia. La Fenomenología generó una metodología de comprensión de la realidad muy compleja, en la que el acontecer en la consciencia pura hace que se produzcan experiencias nunca antes vividas en el mundo afectivo, en las que pueden aparecer estas esencias que se exploran durante la observación de un fenómeno.

La música es también pensamiento, es hija del pensamiento humano, y se nutre tanto del propio pensamiento como del sentimiento y de la vida misma. Por eso, la

³⁸³ Iannis Xenakis.

³⁸⁴ Sergiu Celibidache.

³⁸⁵ *Ibid.*

Fenomenología Musical de Celibidache, la cual enseñó por todo el mundo por más de cuarenta años, principalmente, en sus seminarios en la Universidad de Mainz en Alemania, es una integración de las experiencias vitales, ideas filosóficas y teóricas más importantes de los pensadores con los que tuvo contacto como Husserl, Heidegger, Hegel, Anserment, Tiessen, Schenker, Furtwangler y las prácticas aprendidas a través del budismo Zen, integradas por el maestro rumano para enseñarnos qué es lo esencial en la música. Se busca restituir una descripción apropiada de la experiencia musical, sin detenernos en lo especulativo y tratar de formular una comprensión y vivencia en el músico de cómo está construida una composición en sus estructuras y la conexión del mundo sonoro, en sus múltiples formas, con el mundo afectivo de la consciencia humana.

Celibidache tenía un acercamiento muy metafísico al acto musical, intentando explicar lo que no se puede explicar desde el punto de vista de la reflexión y la contemplación trascendental. Celibidache era un disipador de tinieblas, dedicado a despejar con una honestidad radical lo que la obra no es. Las partituras eran para él una estenografía incompleta. En ese sentido, Celibidache pensaba de manera muy similar al compositor Gustav Mahler, quien se planteó preguntas similares sobre lo que es esencialmente la obra en su frase: «¿Qué hay en la partitura? Todo, menos lo esencial». La partitura solo indica parcialmente cosas, pero no contiene ninguna fórmula secreta en sus signos de escritura para lograr que una obra sea contenida en todas las dimensiones de su totalidad en la partitura. Lo único posible a través de los signos de la partitura es una aproximación representativa de su contenido.

En la música, todo se descubre observando, escuchando y viviéndolo. Para Celibidache, la Fenomenología era una búsqueda reflexiva, siempre inspirada por una inquietud metafísica y trascendental, pero que lograrse de manera muy científica la restitución de una descripción apropiada de la experiencia musical y de la relación que existe entre el arte, la vida y la verdad. Su Fenomenología de la Música siempre reflejaba el gran respeto que sentía por el creador de cualquier obra que dirigía y por descifrar todo lo que es la partitura y lo oculto en las entrelíneas.

Celibidache solía decir que era imposible definir lo que la música es, porque, según alegaba, toda explicación sería una reducción de su contenido. Contradictoriamente, muchas veces definía la música a través de conceptos muy precisos en sus seminarios y de los cuales, Octav Calleya logró rescatar y sintetizar sus definiciones y conceptos esenciales. Él pensaba que la música es un fenómeno de consciencia, difícil de abarcar y definir a través de símbolos de pensamiento o convenciones idiomáticas, aunque él se contradecía muchas veces y la definía con conceptos muy claros en sus cursos. También pensaba que la música no necesita ninguna justificación conceptual para ser una parte indispensable de las experiencias vitales del ser humano. Entre la consciencia del que escucha y los sonidos que realiza, se atisba una complicidad y un ejercicio de desposesión que desemboca en la vivencia musical. Muchas veces, en el arte no vemos las cosas como son, sino que vemos las cosas como somos. La desposesión del «yo» y del deseo de querer hacer eran condiciones importantes, según Celibidache, para dejar a la música ser.

Pero, ¿cómo definía Celibidache a la música? Lo más que se atrevía a decir en seminarios sobre una definición concreta de ella era que: «la música no es algo. Algo, en ciertas condiciones llega a ser música y, ese algo es el sonido». Por lo tanto, para Celibidache, la Fenomenología Musical no es pues un objetivo en sí mismo. Es más bien una ayuda para organizarse, para descubrir y profundizar en el mundo de las relaciones entre los sonidos y, de esta forma, poder vivir lo máximo posible la esencia misma de la música; inefable, inabarcable, pero sí experimentable a través de la vivencia directa con el sonido.

Todo conocimiento en la Fenomenología Musical debe utilizarse para informar el acercamiento vivo hacia la obra, no analizando de manera estática o mecánica, sino realizando de manera directa lo que nos ha tocado interiormente y perceptivamente durante nuestro contacto con el sonido. En el caso de la Fenomenología Filosófica, Husserl lo que intentó era poner claridad en el pensamiento, ante una masa de posibilidades intelectuales que había en Europa a principio del siglo XX. En esa época, habían corrientes de pensamiento tan diversas como, por ejemplo, los objetivistas (la verdad es una sola), los subjetivistas (la verdad es relativa) o los psicologistas y un sinnúmero de otras corrientes que intentaban descubrir la verdad desde distintas

perspectivas intelectuales del ser humano. Cada uno tenía una proyección de lo que pensaba que era la verdad, lo cual continúa sucediendo hasta nuestros días. Mientras hayan dos personas en este mundo, habrán dos vivencias muy distintas de una misma realidad, porque cada uno tiene su propia carga de experiencias del pasado y un camino muy propio hacia su futuro, lo que hace a cada persona poseer una singularidad irrepetible, con su propia manera de ver y oír el mundo. El hecho es que la multiplicidad que existe en el mundo siempre ha estado y siempre estará.

La cuestión es cómo moldeamos y le damos forma unificada, como si fuera una gran totalidad, a esa multiplicidad de opiniones y experiencias. Por un lado, hablar de una verdad dogmática, sobre todo en asuntos de religión o filosofía, nos lleva a un profundo mar de opiniones y de posibilidades muy confusas y contradictorias. Lo que intentó hacer Husserl fue evitar negarlas, pero sí poner un orden coherente y científico. Husserl partió de la premisa de que no hay dos vivencias idénticas, pero que sí tenemos unos pensamientos filosóficos con una permanencia al hilo del tiempo. La filosofía de Heráclito, por ejemplo, que dice que todo fluye, fue tan cierta ayer como lo es hoy. Pero también lo es lo que decía Aristóteles al hablar de una verdad objetiva, que siempre está allí presente y lo único que tenemos que hacer es descubrirla, aunque sea por las sombras de los que están en una caverna, como bien apuntaba Platón.

Husserl, al igual que el director de orquesta rumano y fundador de la Fenomenología de la Música, Sergiu Celibidache, se dieron cuenta de que existen dos tendencias inamovibles en todo el cosmos: «todo está en evolución constantemente», como decían los griegos hasta Sócrates, y después, se encuentran los filósofos que han querido definir la verdad más concretamente, señalando que hay algo esencial dentro de todo lo cambiante que nunca cambia. Es precisamente en este último punto que está el eje central de la Fenomenología de la Música de Sergiu Celibidache. ¿Todo realmente cambia o nada cambia? Muchos viven hoy en un total relativismo, en el cual dicen que «todo cambia» y si me gusta mi forma de hacer las cosas, entonces esa es mi verdad, mi interpretación personal. Irónicamente, esa creencia en realidad combina las dos cosas: «todo cambia y nada cambia». Fue entonces cuando Husserl intenta hacer una gran síntesis de estas dos realidades aparentemente contradictorias. Así, él comenzó a decir que hay unas esencias de cómo son las cosas, llamándoles la

«reducción», que es poner entre paréntesis todo lo que es circunstancial hasta que, finalmente, quede lo esencial, que es la finalidad que se busca al momento de observar un objeto. Al mismo tiempo, Husserl decía que la psicología tenía parcialmente la razón, porque cada vez enfoca su atención en las cosas de una manera o de otra, demostrando que la verdad puede tener múltiples aspectos que se pueden explorar desde múltiples perspectivas. Es aquí donde Husserl intentó desesperadamente hacer una gran síntesis que, intelectualmente, es imposible de realizar. Husserl hizo así una síntesis que sólo se puede hacer a través de la vivencia directa, descubriendo uno de los conceptos más importantes de la Fenomenología: la inter-subjetividad.

No hay dos sujetos iguales, pero nos podemos encontrar juntos en la esencia de las cosas, que nunca cambia, pero que la podemos vivir juntos cada vez. Por lo tanto, la inter-subjetividad es un encuentro de los sujetos en los hechos esenciales de los objetos observados, algo fundamental también para el pensamiento de Celibidache. El problema fue que Husserl intentó explicar y demostrar filosóficamente lo que es la inter-subjetividad en múltiples volúmenes publicados por muchos años, y validar dónde se haya la esencia en la que todos podemos encontrarnos al observar un objeto de manera filosófica, con una visión de poder aplicar ese sistema en el arte, en la literatura, en la oratoria y hasta en la música.

El teórico, musicólogo y analista musical Austriaco Heinrich Schenker, y el director de orquesta suizo Ernest Anserment, aplicaron muchos de los conceptos de Husserl a la música. Fue Sergiu Celibidache quién realmente aprovechó los descubrimientos fenomenológicos de manera aplicable a la práctica de hacer música, haciéndolo siempre de una manera más artística, directa y concreta que el mismo Anserment, que era demasiado analítico e intelectual, pero jamás fue un extraordinario realizador al nivel del director rumano. Celibidache logró aplicar durante toda su carrera de forma práctica el precepto de que todos podemos encontrarnos cuando estamos buscando lo esencial que yace en el fenómeno musical. A Celibidache le tomó muchos años ir encontrando el camino que lleva a descubrir lo que realmente nos une. Por eso, Celibidache se interesó por la filosofía, las matemáticas y el budismo Zen como sistemas que, de una forma u otra, llevan al elemento esencial de las cosas mismas, ya fuese a través de la meditación, a través de un acto trascendental durante la

experiencia musical contemplativa, o a través de la indagación del pensamiento, con un método de cuestionarlo todo muy socrático (interrogatorio socrático).

La Fenomenología, en el sentido celibidachiano, nació cuando él comenzó a sentir que en sus conciertos y ensayos siempre faltaba algo, a pesar de estar todo en su sitio, desde el punto de vista de la preparación habitual de las orquestas en el mundo musical. Para aquel entonces, Celibidache tenía un profesor de composición, Hans Tiessen, que siempre asistía a los conciertos de Celibidache y luego de concluidos, siempre le hacía críticas generales para concienciarlo de las cosas que le faltaban para hacer sus experiencias musicales más profundas, pero sin poder especificarle concretamente la razón porque no lo conseguía, a pesar de intentarlo. Debido a que Tiessen era muy intuitivo, se le hacía difícil explicarle sus errores y lo único que se le ocurría decirle era: «¡Eres un ignorante!».

Celibidache decidió tomar acción y comenzó a experimentar con distintas formas de intensificar su atención en la escucha. Poco a poco, comenzó a desarrollar y poner en práctica los conceptos principales de la Fenomenología y el budismo Zen, pero no teóricamente, sino que escuchaba con profundidad mientras dirigía y a través de los resultados sonoros de sus realizaciones se daba cuenta de que muchos de los cambios positivos que obtenía ocurrían por la capacidad de su consciencia de captar cada vez mayores dimensiones del fenómeno sonoro. Así, Celibidache se dio cuenta que hacer música verdadera consiste en escuchar profundamente, para así lograr integrar y alcanzar la unidad absoluta de comprensión (sonora-estructural-afectiva), unidad de sentido (su lógica interna y mensaje a la consciencia humana) y, a la vez, su realización unificada en el sonido, el tiempo y el espacio acústico, para que pueda así la música «revelarse a sí misma», desde la multiplicidad hacia la unidad y finalmente hacia la totalidad. Por todo este conocimiento y experimentación profunda, los conciertos de Celibidache eran siempre ricos en experiencias. Él no estaba haciendo lo típico o tradicional, lo que vendía entradas o lo aceptado. Al contrario, Celibidache siempre estaba hablándole a la música de una manera viva, espontánea, llena de libertad y rigor.

Para Celibidache, la música era un *werden* (un convertirse en), y sería el sonido, o las notas musicales propiciadas y planificadas de acuerdo a unas leyes cósmicas y

fenomenológicas, edificadas con unicidad en el discurso sonoro y apropiadas finalmente por una consciencia humana en absoluta apertura, lo que nos permitirá sentir su potencia expresiva para integrarnos en el misterio absoluto de su mensaje para nuestra interioridad. Celibidache declaraba en sus conferencias y entrevistas que no existe una división que separa a la música de lo que somos porque «la música eres tú», siendo una experiencia que habita potencialmente en nuestro interior y se mantiene indisolublemente entrelazada con nuestro mundo afectivo. Celibidache dedicó gran parte de su vida a despertar en los demás la noción de que esta capacidad de nosotros «ser la música» existe, y jamás dejará de ser si sabemos enfocar nuestra consciencia en desentrañar sus misterios. Algunas personas dicen que Celibidache anulaba a muchos de sus discípulos quizás porque algunos de ellos solamente lo imitaban, hasta el punto de perder su propia personalidad, lo cual es una sentencia absoluta de muerte al pretender dirigir una orquesta.

La intención de Celibidache era enriquecer las experiencias musicales de sus alumnos, sin intentar imitarlo, manteniendo cada cual su personalidad, pero ahondando en el conocimiento que hay dentro de sí mismo. Lo más bello de la enseñanza de Celibidache era precisamente la búsqueda del «yo», además de que él hacía conscientes a sus alumnos de la función privilegiada del director como un individuo que invita a buscar en la música algo más que una función de entretenimiento o de distracción. También se dedicó a enseñar a sus alumnos que por la música descubrimos, como decía Platón, la estructura de nuestra propia interioridad, y por la música también descubrimos, o podemos imaginar, esa estructura de unitaria perfección del cosmos. Lamentablemente, al no dejar nada escrito y haber creado inadvertidamente él mismo muchas contradicciones en algunos de sus conceptos, además de haber dejado dispersas a través de los años muchas definiciones orales que él mismo cambiaba, le ha tocado a Octav Calleya rescatar los conceptos fundamentales y sistematizar la técnica que Celibidache enseñaba, para así poder educar las nuevas generaciones con la verdadera técnica y pensamiento del maestro.

Paso a paso, a través de sus años de dirigir y enseñar, Celibidache se dio cuenta de que si no se obtenía a una experiencia trascendental a través de la práctica directa y vivencial, no se podría llegar jamás a una comprensión total de las estructuras

musicales. La Fenomenología de la Música, como la concibió Celibidache, es la aplicación práctica de lo que Husserl intentó explicar en palabras, pero que jamás lo logró, porque es un fenómeno inexplicable e indefinible a través de la palabra escrita. Tristemente, el último libro de Husserl, titulado *La crisis de las Ciencias Europeas y la filosofía trascendental*, fue muy pesimista, porque él intenta desesperadamente por última vez de hacer una gran síntesis, pero ya con aires de pesimismo como filósofo, al entender que no hay fórmulas que reduzcan una verdad inabarcable por la palabra. Por eso, todos los que nos dedicamos al arte perseguimos una vivencia que va más allá de lo que la teoría, el análisis, los conceptos, la dialéctica o lo que la pedagogía nos ha informado.

Para facilitar el estudio, Celibidache dividía la Fenomenología en dos partes:

1- La objetivización del sonido, como un fenómeno físico, acústico, espacial y temporal.

2- El estudio afectivo de cómo el sonido actúa sobre la conciencia humana. La teoría y el «análisis» (o conocido en Fenomenología como una descripción vivencial) eran herramientas importantes en la pedagogía celibidacheana para tomar el camino de la captación y apropiación del sentido último de la partitura y en el proceso de transformar la multiplicidad que resulta de su estudio en una unidad de intención y mensaje comunicable, que es la auténtica razón de ser de una obra.

Igualmente de importante era el estudio de la fuente sonora o aquello que se dirige. Celibidache se tomaba mucho tiempo en el estudio de la compleja especificidad física y acústica de cada instrumento (o voz), del funcionamiento de las distintas secciones y de la orquesta en sí misma, considerada como una totalidad y un motor, con orden de prioridades y un vector de tendencias contrarias. Por otro lado, exploraba puntualmente en cada curso la naturaleza misma del sonido (sus cualidades), su producción física (cómo nace) y su comportamiento irrepetible en el tiempo y en el espacio acústico y perceptivo (cómo se expande tensional-temporalmente, además de cómo permanece y muere en el mundo físico una vez se ha producido).

Todas las obras musicales utilizan las cuatro propiedades principales del sonido musical, a saber, la altura, intensidad, duración y timbre en función de una razón fundamental: formar una relación sensible y consciente del oyente ante el fenómeno esencial del ejercicio musical, que es el sonido mismo. Para la Fenomenología no cualquier fenómeno audible (o sonido) es música. La música está hecha de proporciones y números, por eso siempre ha existido una relación estrecha entre las matemáticas y la música. Sin esa relación, nunca hubiésemos tenido a Bach, Mozart, Beethoven, Bruckner, Bartok, Chopin, Debussy, Stravinsky, Messiaen, Schoenberg, Berg, Webern, y muchos otros que usaban proporciones de perfecciones puramente matemáticas, para producir la belleza perfecta de sus formas.

La altura de un sonido no es más que una frecuencia: el número de veces por segundo que nuestro tímpano vibra cuando le alcanza ese sonido. Podemos decir entonces que en la música, el sonido es un fenómeno acústico audible que se genera cuando una masa puesta en movimiento (a través de una energía), y vibra de manera regular a través del proceso de regreso hacia su estado original de reposo o inmovilidad. Su movimiento vibratorio va subdividiéndose de manera proporcional (cada vez más pequeño), generando epifenómenos o armónicos que constituyen una familia o unidad acústica con la fundamental (o el fenómeno asuntico inicial). El tiempo espacial de la manifestación de los epifenómenos que genera un cuerpo vibratorio regular variará según las características de ese mismo cuerpo, manifestándose conforme a su propio tiempo. El timbre o color del sonido no consiste en nada más que en la abundancia o ausencia de ciertos epifenómenos de la serie que producen otro espectro sonoro característico del instrumento en vibración.

Cuando el ser humano tiene la capacidad de percibir el sonido como una multiplicidad indivisible de fenómenos acústicos consonantes que conforman en sí mismos una unidad, con su propio tiempo en el espacio, entonces se puede decir que ha alcanzado la trascendencia al devenir una unidad con la naturaleza (de donde proviene la esencia de toda vibración) y el cosmos. Solo en las grandes obras musicales somos capaces de intuir esa estructura «cósmica y misteriosa» que habita en la estructura y las proporciones de toda la materia, y que hace que todo lo que existe en el universo material esté inter-relacionado. Pero decir que el sonido es música es incompleto. El

sonido físico no es la música, es esencia pura, abstracción y vibración. Es simplemente un vector de transmisión que bajo ciertas condiciones puede convertirse en algo, y ese algo es la música.

Pero el sonido es solo materia y sin el hombre, no es materia para la música. Aquí está lo más paradójico, que siendo la frecuencia en su esencia un puro número, tiene la capacidad, al convertirse en música por la consciencia humana, de revolver nuestras emociones como ninguna otra cosa. El sonido musical para Celibidache es la apariencia en nuestro mundo físico de la «fuerza vibratoria cósmica central» (como él la llamaba), que se manifiesta en las relaciones e indivisibilidad de todo lo que existe, siendo la función de la música la de una articulación o expresión de esa realidad, que antes pertenecía solo a los místicos, y ahora está disponible a todo el que esté en apertura para escucharla y vivirla.

Celibidache dijo en una entrevista que: «la música no es de naturaleza estática. No existe como un estado definido, siempre está en evolución sin alcanzar una forma definitiva de existencia. ¿Dónde se halla la *Séptima Sinfonía* de Bruckner? ¿En la partitura? Esta no es más que una señal, una estenografía incompleta que permite, si la seguimos, vivir la música. Es un modo para utilizar el sonido. Pero la música no es el sonido y, sin embargo, sin él no puede materializarse. El sonido puede devenir música si se da en determinadas condiciones. El sonido es en primer lugar un agente físico, pero con la capacidad de trasladarnos más allá de cualquier contingencia física. Todo deseo de comprender y gozar de las relaciones entre los sonidos y su vínculo con el mundo afectivo humano puede ser trascendido. Dicho esto, la relación del hombre con el sonido no es simbólica, como el lenguaje, sino directa. El sonido ocupa una posición especial en la estructura sensorial del hombre. No conozco un camino más breve que el sonido para llegar a la trascendencia».

La Fenomenología de la Música nos enseña que toda esencia es también un proceso. El camino de la creación sonora, a través de todas las relaciones estructuradas que se forman cuando el músico realiza una obra en absoluta continuidad y unitariamente, produce el encuentro simultáneo en la consciencia humana de todo lo que ha sucedido musicalmente hasta el momento presente y, al mismo tiempo, la

consciencia puede estar en todo lo que vendrá, uniendo los polos temporales que son el origen y el destino de toda evolución tensional (pasado, presente y futuro), haciendo que «el principio esté contenido en el final» de la experiencia, como una totalidad donde cada momento está interconectado. La Fenomenología te da las herramientas para poder experimentar la vivencia de estar en el ahora y estar en la totalidad de la obra como una unidad, que es un estado trascendental imposible de definir o describir en palabras.

A medida que la obra avanza, la tensión siempre irá aumentando en diferentes grados. Ese «cuánto aumentará» lo tiene que estructurar el compositor y de ahí dependerá que una obra funcione o no. La tensión, por consiguiente, da origen a la expansión estructural de una obra y es una de las esencias fundamentales que la sostiene. Si la relación entre el aumento de la tensión y la distensión es desequilibrada, entonces será necesaria la continuidad y extensión de la longitud de la obra para que se pueda continuar orgánicamente el proceso de la búsqueda de resolución. Debemos preguntarnos constantemente cuál es la orientación y articulación de una frase, ¿Cuál es la evolución de la frase, va o viene, abre o cierra, hacia dónde me lleva y qué quiere expresar afectivamente su *melos*? ¿Cuál es la subdivisión de la pieza, en partes o articulaciones estructurales?

Para que la música cobre vida en el tiempo es necesario que exista una “complementariedad” del contraste entre las partes para que, a pesar de que el material pueda ser diferente, estos sean finalmente parte coherente de una gran unidad (por ejemplo, el primer y segundo tema en una forma sonata). Otro ejemplo es cuando Beethoven y Schumann añaden ocasionalmente segundos tríos a sus formas (en algunos casos con el mismo material y, en otros, con distinto material temático) para crear tensión y perspectiva de contraste, obligándonos a vivir el material de distintas maneras (como ejemplo, a un tempo un «Poco Meno Mosso» o con distinta orquestación, para alimentar el material sin tener que cambiar el ritmo, la melodía o la armonía, y lo mismo ocurre con la intensidad o los matices).

Celibidache frecuentemente le atribuía a Schubert una frase muy importante y fenomenológica al respecto: «La longitud de un movimiento depende del grado de

contrastes de sus elementos». Mientras más complejas y contrastantes sean las estructuras temáticas, más tiempo necesitará la consciencia para captar y agotar las posibilidades potenciales que hay entre ellas. Mientras más grande en extensión sea una articulación, más energía necesitará para sostenerla y, por el contrario, mientras menos extensa, menor energía necesitará para sostenerla. Por eso, las sonatas de Mozart son en general más cortas, en comparación con las de Beethoven, y las de Brahms. Y ya no digamos Bruckner, quien llega a las máximas longitudes temporales en sus formas porque introducía frecuentemente un tercer tema, creando así un contraste mucho mayor y complejo que necesitaban más tiempo para alcanzar sus resoluciones.

El término Forma implica que una pieza está organizada y constituida de elementos que funcionan como los de un organismo vivo, siempre buscando la cohesión. Por lo tanto, todos los elementos contenidos en la Forma deben tener una lógica interna y una coherencia en su comunicación, expresada en relaciones basadas en su orden de prioridad jerarquizada y su función. La Forma es por lo tanto el parámetro que integra todos los parámetros y los ubica dentro de un conjunto de momentos vividos de manera distinta en la obra. La «Forma de las Formas» será aquella donde exista una relación y equilibrio perfecto cósmico entre la evolución del material sonoro a través de los tres momentos cruciales que conforman una pieza: principio - punto culminante - final. La pieza completa es una gran articulación energética de por sí a nivel macro.

Si no se desentraña la subdivisión de una composición en articulaciones energéticas integradas, no será posible el llegar a desarrollar una comprensión profunda en la consciencia de la evolución de la obra, con una orientación estructural discernible en cada momento para, así, poder ir accediendo en libertad a la emoción potencial en cada sonido ubicado en su contexto.

En toda composición, el momento de más tensión y oposiciones es en el punto culminante, el punto donde los contrastes no pueden ir a más y la tensión alcanza su punto máximo (creados usualmente por movimientos armónicos que van articulados por quintas extrovertidas), para ir gradualmente resolviendo la tensión una vez

concluido, sobre todo pasando por material ya conocido. Armónicamente, en su forma más básica, el alejamiento y el acercamiento relacional que ocurre entre la dominante-tónica (o las quintas), representa la oposición más grande que la consciencia es capaz de captar para articular y tener una referencialidad del grado de acercamiento y alejamiento de la tonalidad madre (partida y retorno al centro tonal).

La vivencia de la evolución progresiva de las armonías y sus relaciones a través del contexto de la obra es lo que se conoce como la tonalidad o el centro tonal. La tonalidad hace de la multiplicidad de armonías una unidad que trasciende la función de substancia local y, así, sostener la atención de la consciencia sobre la evolución sonora por más tiempo. Un material que tuvo mucha tensión se revive con menos tensión en la consciencia cuando vuelve a aparecer de un área tonal modulante en un área tonal resolutive (como ejemplo, en la re-exposición), no solo por su ubicación en un nivel armónico estructuralmente distinto, sino también porque al ser un material ya conocido, no tendrá la misma fuerza en la consciencia perceptiva. En otras palabras, en la conciencia musical no existe la repetición, porque aunque un material se «repita» físicamente en la notación, la segunda vez que se manifiesta sonoramente ya no se vive igual porque han quedado huellas tensionales previas de su presencia (fecundación perceptiva) en la conciencia.

De esta forma y contrario de lo que mucha gente piensa, la Fenomenología Musical de Celibidache huye de lo abstracto y hace retornar la atención a lo concreto que hace el fenómeno musical verdadero. La Fenomenología te hace descubrir que la música no es una cosa externa que te influye. Por el contrario, eres tú quien, en el momento de apertura de consciencia, te apropias, relacionas y conectas en continuidad cada sonido, y si en ese momento en el que se suspende el tiempo físico, percibes en ti mismo algo que te envuelve y te conmueve en esas relaciones, entonces te has convertido espontáneamente y libremente en la música misma. También te enseña los criterios necesarios para indagar más allá de todo lo que el compositor quiso transmitir y cuáles son los contenidos expresivos encapsulados en los sonidos, que le dan un sentido más humano y sensible a cada partitura. Las innovaciones que ofrece la Fenomenología en el campo de la dirección y la ejecución musical es que nos hace entender que existe una técnica de dirección y ejecución que es el resultado de la

comprensión profunda de lo que es la música. También nos muestra el proceso vivo para desentrañar lo más intrínseco de nuestras percepciones, valores estéticos y las correspondencias afectivas que experimentamos en la consciencia humana ante la masa sonora y la partitura.

La música debe tener relaciones claras y orgánicas que integren unitariamente la técnica con el talento, la inspiración, las ideas artísticas, la espontaneidad, las respuestas afectivas ante la música y la intuición, siempre con el fin de comunicar, como una «emoción intelectual», todo lo que se ha descubierto y vivido sobre la intrínseca de la propia obra de arte. Solo al reconocer algo como parte inseparable de nosotros mismos, al comprenderlo con profundidad interiormente, podemos transformarlo en una materia pura para la creación artística, siendo entonces verdadera y capaz de llegar a la sensibilidad de los demás. La música es una relación unitariamente estructurada y así tendrá que ser el movimiento del director. Siempre su gesto tiene que estar en correspondencia con la masa sonora, el fraseo, el contenido tensional-rítmico en el ahora, y corresponderse proporcionadamente a su vez con los arcos y las columnas de aire de los instrumentos de aliento.

La Fenomenología Musical nos pone en estado de constante atención de cómo realizar las relaciones sonoras en el ahora, para que tenga sentido lo que está sonando, siempre poniendo la consciencia en un estado de *onepointedness* (escucha y atención enfocada profunda), en estado de presencia total y unitaria en el presente, o sea, en total continuidad. Según Celibidache, la esencia de las esencias de lo sinfónico yace en la capacidad de oír las relaciones entre sí de las voces independientes y tener presente «lo dicho aun cuando lo nuevo se diga».

El pianista Chileno Claudio Arrau solía decir que el sentimiento de poder, que es un sentimiento narcisista, el orgullo de posesión, de sentir que lo sabes todo y el sentimiento de conocimiento superior al de los demás, es lo que mata el progreso de los directores y de los músicos. Seguramente, Celibidache compartía esa opinión.

Un buen director es humilde, cooperador y comunicativo, pero siempre exigente. Un buen director no da órdenes y los músicos simplemente obedecen sin cuestionar la veracidad de lo que se pide; por el contrario, un buen director sabe tratar bien a la

gente, justifica desde las demandas musicales todo lo que pide, dialoga y trabaja colectivamente por el bien de la música. También, sabe escuchar con profundidad, ayuda a los músicos a orientarse y a crear consciencia en el conjunto de las relaciones que tiene la partitura. El director no debe tener tanto interés, es la música la que debe tener el verdadero interés. Si el director está interfiriendo, sintiéndose el centro del mundo, no le permite a la música expresarse a sí misma. El director es un ecualizador de energías. Pero también es un puente entre la música, que ya existía antes que él, y lo que se está produciendo en el «aquí y el ahora», siendo un elemento más del triángulo dorado compuesto por la música, la orquesta y el público. Como puente que facilita que eso exista, y que está recibiendo un mensaje desde la obra misma, su papel será entregárselo a la orquesta y, a la vez, siendo sensitivo con el público para poder comunicarles también ese mensaje y mantenerlos enganchados en la experiencia del devenir musical.

Un buen director desarrolla una consciencia fenomenológica en sus grupos y confía en que los músicos también responderán a las demandas del sonido. Todo buen director dirigirá los sonidos y la escucha, no a los músicos; siempre guiará la escucha de los músicos hacia esos sonidos al responder él mismo en unicidad con esos sonidos. En resumen, tanto el director como los músicos se encontraran en los sonidos. También incita a los músicos a escuchar con profundidad, a comprender lo que está sucediendo y cómo está construida la obra para que el propio músico realice esa comprensión.

El director tiene que restablecer la disciplina de realización originalmente imaginada por el creador, o dicho de otra manera, imaginar e identificar qué ha movido el espíritu del compositor y dejarse llevar por lo que este nos exige. Su objetivo principal será sintetizar una línea central, despojar de todo lo subjetivo y de los egocentrismos que separan al director de su conjunto, para encontrarse a sí mismo en el otro y con su audiencia. Para que esto ocurra, el director tiene que centrarse y considerarse como parte de los cien integrantes, ser coherente e inflexible para alcanzar los objetivos que la obra impone, unificando la conciencia colectiva en un solo criterio, una sola intención. Los músicos no siguen al director; todos transitan juntos hacia el mismo objetivo.

La Fenomenología nos muestra que el director moldea y propicia las condiciones para la materialización de la música, pero el músico es quien la realiza. Todo instrumentista o cantante tiene que irse dando cuenta de las intrínsecas relaciones estructurales de todo lo que está recreando, para así escuchar con sentido lo que unifica la multiplicidad de fenómenos, viviendo frases cada vez más grandes, hasta llegar a realizar un gran arco, una gran o *grossa* línea de continuidad, que le da la justa perspectiva y la belleza de coherente totalidad indivisible a la obra. La Fenomenología de la Música lo que busca es descifrar primordialmente lo que bien apuntaba Mahler: «En la partitura se encuentra todo menos lo esencial». La Fenomenología ayuda a definir qué es lo esencial. Y eso que es lo esencial, Celibidache lo definía como los procesos de tensión y distensión que contiene la obra a través de su topografía estructural (abre tensión, cierra tensión, culminación, punto profundo, etc.) y sus efectos en la consciencia humana.

Por eso, Celibidache siempre apuntaba en cada una de sus conferencias a que la música bien orientada tiene que ser el producto de una experiencia vivencial. Nuestro trabajo es intentar observar y comprender el fenómeno musical desde todos los puntos de vista o parámetros posibles (como el sonido, la melodía, armonía, ritmo, tensión, frases, matices, timbre, gran forma, efectos interactivos en el mundo afectivo, etc.) para intentar finalmente volver a la vivencia pura, espontánea y libre en nuestra experiencia con la música. El análisis pide demostración y estas experiencias no se pueden demostrar, solo se pueden vivir.

Para Celibidache, la experiencia musical más completa es entonces la que viene de la vivencia, luego de haber pasado por el «colador» fenomenológico de la descripción vivencial (no del análisis estático de elementos sin interrelacionarse) para que, al final del proceso, la vivencia musical sea más rica y profunda. Lo más peligroso e inservible para todo artista es quedarse meramente en la especulación intelectual. Por el contrario, lo más importante para un artista es investigar y explorar qué elementos son esenciales e incambiables en una obra, y que le permite, sin importar las épocas o las modas, siempre mantener sus características principales. Y aún cuando se toqué la obra millones de veces, jamás cansa al oyente y siempre se viva como si fuese la primera vez.

Todo lo que está en una obra maestra tiene derecho a estar, y todo lo que sucede es legítimo; lo justifica la misma creación y la inspiración, que son líneas directas que siempre remiten al misterio mismo del cosmos. Celibidache podía pasar conferencias enteras explicando y demostrando la esencia cósmica de la octava, siendo esta distinta, pero igual. La octava era para él la llave para empezar a comprender vivencialmente lo que es estructuralmente cósmico y, a su vez, esencial para la obra musical. Podía pasar horas explicando que la octava era el primer intervalo de la serie armónica porque nos informaba sobre el cosmos y era una fuente de información esencial en todas las estructuras que, por decirlo de una manera simple, «siempre funcionan».

Goethe decía que la grandeza de la música de J. S. Bach era que «su esencia tiene un eterno divertimento», es decir, todo se sostiene porque siempre es nuevo, aún en lo conocido dentro de sus estructuras para la consciencia. Una de las preguntas predilectas de Celibidache era: ¿Por qué Bach siempre funciona? La respuesta que daba es que su música está llena de relaciones cósmicas en su estructura con un material de base que siempre está en constante devenir, haciendo que te enganches en el proceso de evolución sonora y jamás te canses de escuchar. Pero es posible que si los ejecutantes realizan pobremente o deficientemente las relaciones de una obra, también te canses de escucharla.

La Fenomenología muestra que a las grandes obras hay que encontrarlas esencialmente cada vez, con la frescura y apertura de un niño que se maravilla ante las perplejidades de la primera vez que escucha una obra. Este «meterse en la vivencia pura» es lo que hace que la experiencia musical tenga o no un sentido.

En la Fenomenología hay dos tipos de músicos: los toca notas y los verdaderos músicos recreadores y realizadores. Los toca notas pueden tocar afinados y estar presentables para un concierto, pero si cuando están tocando sólo ejecutan lo que está escrito, siendo esclavos de los signos, al final no tienen nada que ver con la música. En una entrevista le preguntaron al compositor y director de orquesta polaco Witold Lutoslawski como era el génesis de sus composiciones. Él hace en la entrevista una analogía muy interesante: «Yo comienzo a trabajar como si fuese un ave que está volando muy alto, mientras observa a gran distancia los rasgos de la topografía. Poco a

poco percibo que hay una ciudad y comienzo a descender, notando que hay hogares, carreteras, personas, etc. Así, poco a poco, voy viendo con mayor definición los detalles, hasta que la multiplicidad de los pequeños detalles va dando carne a la totalidad de mi obra». Esto implica que el artista es más bien un descubridor de realidades y no un intérprete o inventor de realidades. La obra musical existe antes de hacerse carne (realidad sonora). Para ir a la música, hay que ir más allá del signo. Hay que tener una actitud de exploración para poder descubrir lo que esencialmente hace que una obra funcione. También hay que estar en un estado de atención y contemplación, dejándonos envolver y meternos totalmente en lo que estamos haciendo, siempre en el aquí y el ahora.

Para Celibidache, la verdad de la música está codificada en todos los elementos sonoros que conforman su estructura y los cuales, a su vez, provienen de su función: del «para qué sirve este elemento» y «para dónde evolucionará». En su pensamiento fenomenológico, el compositor expresaba las profundidades mismas de su mensaje entre los sonidos (sus estructuras). Luego es la música misma, al ser redescubierta y realizada, la que se expresa a sí misma, sin referentes ajenos a su misma substancia. La música tiene la capacidad de generarse a sí misma en un nivel abstracto, desde el punto de vista sonoro, pero constituido de sucesiones de relaciones de tensión y distensión, siempre elaboradas y expandidas en múltiples dimensiones de la temporalidad. Toda forma exterior que finalmente se realiza de una obra es el resultado de su estructura interior. Por eso, el músico debe ser consciente de que si opta por sus gustos o preferencias a la hora de realizar una obra en el tiempo y en el espacio acústico, puede terminar por alejarse de ella y agregar cosas ajenas a la partitura.

Para Celibidache, el mayor enemigo de la música es la subjetividad extremadamente impulsiva o exclusivamente intuitiva y el egocentrismo, que jamás se basa en los hechos expresados del compositor y siempre cambia arbitrariamente el contenido de una obra. Para poder propiciar un encuentro con la verdad de los hechos musicales es importante que haya una suspensión momentánea del deseo de interpretar y agregar, o de una subjetividad llevada a un extremo que nos aleja de la obra, para poder enfocarnos en observar en apertura de consciencia el fenómeno musical y, así, permitirle a la obra que nos conduzca a través de sí misma, mientras escuchamos

interiormente y descubrimos las relaciones que se van acumulando en la consciencia. La existencia de la música supone entonces para Celibidache la facultad sensible de la consciencia para correlacionar elementos y significarlos afectivamente, a través de una objetividad que pase por el sujeto (y su consciencia), para así poder transformar todo conocimiento en una comprensión vivencial y personal que desemboque en un encuentro con lo esencial. La partitura es un objeto abierto e incompleto que ha de ser completado con el conocimiento y con las relaciones descubiertas por el músico, a través de su estudio riguroso.

Por eso, Celibidache procuraba que todo estudio fenomenológico comenzara a partir de las tres esencias fundamentales de todo proceso musical: todo fluye (Heráclito), todo evoluciona o está en devenir, la repetición no existe porque todo es nuevo cada vez, ya que todo es víctima de la temporalidad y el cambio por el que evolucionamos. Esa evolución se manifiesta en la música en dos formas similares a la respiración: inspiración y expiración, tensión y relajación energética, o impulso y resolución. Para la Fenomenología, en la música hay una realidad en la simultaneidad que se manifiesta en el tiempo y que va evolucionando (pasado, presente y futuro). Esta bi-direccionalidad tensional también existe en la vida del hombre, desde nuestro nacimiento hasta la culminación de nuestra madurez y nuestro reencuentro con la armonía y la paz en nuestra vejez.

La Fenomenología demuestra que la música no tiene lugar en las notas y que las notas no son música. En la música, todo se articula y en cada momento, cada elemento puede tener una de las dos únicas direcciones cósmicas posibles: la tensión sube o la tensión baja. No existe una tercera opción. Nuestra consciencia busca constantemente unificar los datos de la realidad del entorno. Para que una sucesión de sonidos sea apropiada en un acto singular de la consciencia es necesario eliminar durante la realización de la obra cualquier forma de multiplicidad, a través de la reducción (por definición, es la eliminación de toda forma de dualidad como por ejemplo: desafinación, problemas de balance o mezcla, problemas rítmicos, notas falsas, interrupción de la continuidad, etc.) y así propiciar una experiencia trascendental, cargada de belleza, en donde los sonidos múltiples presentes en un punto temporal (el presente) participen y se integren como una sonoridad pura y unitaria.

A medida que la consciencia va captando sonidos, estos van desapareciendo del mundo físico y lo único que queda son las relaciones creadas entre ellos y el mundo afectivo interior. Esas relaciones que permanecen, aun cuando la música no está sonando, son posibles a través del acto de la trascendencia de las limitaciones del sonido y del tiempo físico por nuestra consciencia. El elemento que tiene la capacidad de entrelazar unitariamente una sucesión de sonidos en un objeto singular es la estructuración proporcionada de la energía tensional. El compositor le presenta al ejecutante, a través de la partitura, una arquitectura estructural dinámica y jerarquizada de motivos que se encuentran, a su vez, integrados en frases, contenidas a su vez en periodos, en secciones, y así sucesivamente a través de las distintas capas y jerarquías musicales hasta llegar al movimiento completo. Dependiendo de la relación y experiencia íntima con el sonido, el ejecutante irá creando una estructura dinámica que manifiesta su comprensión de la estructura, a través de su fraseo, tal y como lo codificó el compositor. El fraseo es entonces la distribución energética o de las tensiones a través de los intervalos, que producirá relaciones energéticas estructuradas con correspondencias en el mundo afectivo. Cada nivel de elemento estructural jerarquizado en la obra será apropiado por la consciencia como un objeto singular o unidad, si la energía que se ha creado en él es resuelta proporcionalmente.

Para crear y resolver una estructura de energía tensional, el compositor tiene básicamente las siguientes herramientas: volumen, alturas en la línea melódica, armonía y la densidad rítmica. El aumento del volumen, de la altura de la línea, de la tensión armónica o de la densidad rítmica, tiende a aumentar la energía mientras que el disminuir a través del tiempo cualquiera de ellos tiende a resolver la tensión. En una obra musical, el equilibrio supremo del sonido es el silencio y a través de una composición, el sonido evolucionará constantemente en patrones de inyecciones de tensión de diferentes grados para, así, poder resistirse contra su inevitable retorno hacia el silencio.

Es importante que todos los patrones de energía (impulsos y resoluciones) sean proporcionados entre sí a través de la música, de manera que toda resolución sea energéticamente la consecuencia justa del impulso tensional que la precedía. Mientras más distancia exista en la relación entre dos sonidos (y sus epifenómenos), más grande

será el conflicto o la oposición entre ellos, y más difícil será unificarlos lo que producirá una tensión.

Cuando se comienza en la consciencia a relacionar los sonidos entre ellos, entonces se descubre su sentido y su función: se abre la tensión, se va a más, se va articulando por quintas extrovertidas, se compensan los movimientos hacia la extroversión con un movimiento proporcionado hacia la introversión, etc., y se va viviendo con una comprensión de todos los momentos integrados que revelan la totalidad, comprendiendo cuáles son los elementos que unifican las partes en un todo. El proceso de comprensión fenomenológica es un proceso muy similar al que ocurre con una orquesta. Una orquesta funciona solo cuando trasciende la individualidad de sus integrantes sin anularla. Por el contrario, todos han realizado al máximo el potencial de su individualidad, pero integrados grupalmente como piezas de funciones opuestas en un gran motor. Todo esto es lo que Husserl intentó explicar en más de 1,500 páginas de su libro sobre la inter-subjetividad. Una de las advertencias más importantes que hizo Celibidache sobre la Fenomenología de la Música fue: «Hay que saber todo lo máximo para en el momento del concierto olvidarlo todo y dejarse llevar, por la espontaneidad en libertad». La música nos dirige hacia ciertas dimensiones ocultas de nuestra interioridad. Eso exige que una vez llegado a ese punto hay que abandonarse para ir más allá de lo racional y mucho más allá de la información. Ante una expresión de esta naturaleza trascendental, ningún dato tiene relevancia y hay que lanzarse al vacío para poder descubrir lo que la obra es.

Con los años de estudio en la Fenomenología, se comienza a darse cuenta de que estudiar una partitura ayuda, pero al momento de dirigir puede ser un impedimento, porque al momento de dirigir se está pensando, en vez de estar con un estado de atención plena a lo que «está sonando», para así poder ir orientando y articulando cada momento, e integrarlo en función de la totalidad misma. En una pieza, por más sencilla que sea, el que escucha desde un estado de trascendencia las relaciones y la evolución sonora tiene ganada la mayor facultad necesaria para hacer música.

Finalmente, la Fenomenología es una herramienta que si no la necesitas, no la tienes que usar. Pero en el caso de un director de orquesta, que tiene que trabajar con

una amplia gama de estilos y géneros, es imprescindible tener una herramienta que facilite la comprensión y la realización de las obras, aunque no sea siempre la solución final a todas las preguntas que surgen durante el contacto vivo con el material musical. Un director es un artesano que tiene que trabajar con el material de base de otro; la Fenomenología le permite al director o al músico poder organizar y darle forma como totalidad a ese material.

Para la Fenomenología, lo más importante es escuchar con profundidad. ¿Pero qué se escucha? Todas las relaciones. ¿Qué tipo de relaciones? Todas: relaciones melódicas, relaciones armónicas, relaciones rítmicas, relaciones de prioridad de voces o relaciones de la gran forma con sus variadas articulaciones sinfónicas. También, poniendo la máxima atención en que todo lo que se está realizando sonoramente guarda relación con lo que el compositor exigió en la partitura. Pero partimos del hecho de que la partitura es una serie de símbolos por los cuales el compositor ha intentado dejarnos un testamento espiritual y un mapa, lo más exacto posible, que nos da pistas de sus deseos e intenciones entrelíneas. Pero es evidente que la partitura es una estenografía incompleta. Por eso, la partitura no es la música. La música se forma a través de las relaciones sonoras en el tiempo y, una vez producido el sonido, este desaparece del mundo físico. En el ahora, solo suena una función sonora a la vez. Para que el músico pueda comprender la totalidad es necesario que desarrolle su escucha. Escuchar es crear relaciones, que es uno de los fundamentos de la Fenomenología y una de las funciones musicales más importantes. Para la Fenomenología, la música no tiene nada que ver con el sonido. El sonido es necesario como un vector de transmisión, pero para llegar a la música lo más importante es el encarnarla, habitando entre los sonidos en nuestra consciencia, que los relaciona. Para poder hacer música, hay que estar con los sonidos, y como los sonidos siempre están en constante cambio y evolución, hay que ser sensitivos y perceptivos para estar con ellos.

Cuantas más relaciones se puedan percibir en una obra, más preparado se estará para realizar la pieza sonoramente y en el espacio acústico-temporal donde se esté en el momento de hacer música. Cuanto más profundamente se escuche, más en el acto de espontaneidad del «aquí y el ahora» se estará, no de una manera articulada localmente, sino enfocándose en la totalidad de la pieza.

Pero es aquí donde nace el misterio más grande de la música: ¿Cómo podemos llegar a la vivencia de la totalidad en la música si solo se puede vivir un evento sonoro a la vez o una función a la vez? Solo a través de la atención plena de la consciencia que correlaciona elementos: primero entre los intervalos, la frase, los periodos, las secciones, y siempre buscando las interconexiones entre cada articulación y cada fenómeno sonoro.

En conclusión, cuando se llega al punto donde se es capaz de experimentar el fenómeno musical, percibiendo y apropiándose de la multiplicidad de su riqueza sonora y expresiva como una unidad, dejándonos envolver, pasando uno mismo a ser parte integral de esa unidad, trascendiendo toda forma de dualidad separatista al devenir de una unidad con la música, con su significado en la conciencia afectiva en su propio tiempo y en el espacio en que se generan, entonces se puede considerar que uno es un músico que ha encontrado el fin último de la experiencia artística. La música es mucho más que un juego de experiencias sensoriales o simplemente un entretenimiento.

La Fenomenología de la Música nos hace conscientes de la gran diferencia que existe entre las emociones trascendentales del espíritu, que nacen de nuestra comprensión de la estructura interna de la obra y de nuestra perplejidad ante la genialidad del compositor, siendo una emoción que permanece con nosotros cuando una pieza ha alcanzado la trascendencia, a diferencia de las «emociones transitorias o superficiales», que solo son producto de un momento o de una reacción mecánica ante un instante, entre muchos (¡qué bonito es el sólo de violín!, ¡qué divertido ese tema del clarinete! etc.).

Sergiu Celibidache nos mostró que la música nos ofrece una oportunidad muy distinta, desde la emoción para escalar a un sentido superior, más allá del anzuelo de la belleza hacia la verdad, cuando se trasciende de lo superficial y lo finito hacia lo sublime, como un pedazo del infinito latente en la obra. Pero esa trascendencia de la que tanto hablaba Celibidache es obra de cada espíritu individual al estar en apertura para correlacionar los sonidos y percibir en ellos valores muy etéreos. Todo gran arte forma parte de la trascendencia, porque contiene en su estructura las dimensiones emocionales y espirituales más sublimes que siempre dignifican al ser humano. La

música es una forma muy elevada de filosofía sensorial que se elabora y se enaltece a sí misma en nuestro mundo interior, desprendiendo un sentido y una significación en la consciencia humana para hacernos trascender nuestras transitorias emociones y pasiones, para descubrir, a través de ella, la esencia última del cosmos contenida en el alma humana y codificada en la estructura musical de las obras maestras.

El secreto que la Fenomenología Musical de Celibidache nos revela, y que Octav Calleya desentraña y ordena en una síntesis inigualable en su libro a través del recorrido fenomenológico, desde el análisis vivo y la técnica gestual hasta la práctica en el podio, es que todo estudio musical se basa en descubrir precisamente lo esencial: qué conocimiento sirve y cuál no sirve, para ponerlo en relación funcional a la realización de la música. También nos revela que todo en la música es singular, único, y que, a su vez, todo cambia, todo está en constante devenir, como la naturaleza de aparente multiplicidad dinámica del cosmos, pero en la cual todo esta eternamente interrelacionado y nos posibilita, al igual que en la música, una experiencia absolutamente trascendental de unicidad eterna y singular con el todo. Como bien escribió Zenon de Elea: *Ego unum et multis in me*, es decir, soy una unidad, pero una multitud habita en mí. Así también es el cosmos y el sonido musical: es uno, pero lo conforma una multiplicidad que nos invade y habita en nosotros. Podríamos entonces decir que la Fenomenología Musical se resume como una vivencia revelacional, sensorial-unitaria y trascendental, en donde la escucha profunda nos ayuda a experimentar la totalidad de lo que el compositor quiso significar en su universo musical a través de los sonidos y la estructura de la obra.

El primer compositor de toda obra es el autor y el segundo compositor será el director (o el ejecutante) porque es quien mantiene a la obra vigente y la difunde al público a través del tiempo. La única versión válida para un director será siempre la que descubra por sí mismo, partiendo de la partitura como testamento espiritual dejada por el creador para recrear a partir de ella el camino de retorno hacia la música. La técnica siempre velará por las ideas, y la inspiración artística solo se recibe cuando trabajas constantemente, viendo a la obra crecer a través de la técnica que te permita realizarla en su propia grandeza. Los grandes directores del pasado sabían muy bien que para llegar a la música, no se hace necesariamente por la gran cantidad de

compositores que se puedan dirigir o el número inmenso de lenguajes musicales y estilos que haya incluido en sus programas de concierto. Todos los grandes maestros como Furtwangler, Celibidache, Ferrara, de Sabata, Bruno Walter, Karajan, Toscanini, Szell, Monteaux, Munch, Mengelberg, Mitropolus, Scherchen, Kemplerer, Günther Wand, Reiner, Koussevitzky, Leinsdorf o Maazel, entre muchos otros, tenían una tendencia hacia el final de sus vidas a reducir la cantidad de repertorio que dirigían. La razón era que sabían, por su experiencia vital, que para llegar a la comprensión de la música no se trata de cantidad, sino de la calidad de la escucha profunda y la apropiación interior de todas sus esencias, de la topografía estructural-tensional y afectiva, para poder habitarla a fondo, con una conciencia cada vez más rica del espacio musical y su significación en el mundo afectivo de la consciencia. Para alcanzar los más altos niveles directorales y musicales es necesario cultivar una condición de consciencia en apertura, capaz de trabajar en la introspección, con paciencia y rigor, con una escucha sensible, que nos permita subordinarlo todo a la estructura, sin interferir ni contradecirla, para poder así purificar nuestra experiencia y vivencia de la significación de cada elemento dinámico que conforma una pieza.

Si existe multiplicidad o una dualidad de elementos en la realidad del momento, no se puede alcanzar la unidad que permite trascender. A mayor complejidad de elementos, más difícil se hace apropiarse y comprender la esencia de la música. ¿Cuán difícil puede ser para un director de orquesta educar el oído sin la comprensión de este básico fundamento? Nuestro trabajo, entonces, comienza cuando logramos eliminar la multiplicidad, alcanzar la reducción y apropiación del momento presente para movernos hacia el próximo momento musical y recrear las mismas condiciones una y otra vez.

Los más grandes directores de la historia lo hacían de manera instintiva, pero Celibidache fue quien realmente demostró en su arte este proceso infinito de liberación y apropiación para lograr así lograr trascender. La música es un camino muy paradójico, de una aparente sinrazón misteriosa y una lógica perfecta de naturaleza cósmica que coexisten en simultaneidad; también es un instinto y un cálculo que surge de su función y fluye de manera muy distinta en la singular e irrepetible interioridad personal de cada oyente.

La música es independiente, es un organismo vivo y su autonomía crea estructuras que jamás podrán reducirse a recetas mecanizadas o moldes conceptuales y formales, aplicables a todos y a todo, y que intenten contener, con terminologías, su compleja naturaleza. Por tanto, la música es el arte más verdadero y vivencial, es el arte del sentir, que es lo que somos, y también del emocionar a los demás y es el arte metafísico por antonomasia. Como bien dijo Schopenhauer: «la música no es algo que se agrega al mundo: la música es un mundo en sí misma» y la conciencia en apertura total ante el sonido, es la puerta hacia su lugar secreto en la interioridad del ser. El que tenga oídos, que oiga, porque la Fenomenología de la Música es un portal infinito que lleva hacia una experiencia más allá de la realidad del mundo físico hacia las esencias más profundas de la música y la consciencia humana.

La música no corresponde a una forma de ser. Es un ser, es algo que nace, crece, alcanza un máximo punto de expansión y muere, como una planta, como un sentimiento, como cualquier actividad humana³⁸⁶.

³⁸⁶ Sergiu Celibidache.