



¡Feliz
Navidad!

GISÈLE BRELET Y EL TIEMPO MUSICAL

Nieves Gutiérrez de la Concepción
& M^a Luisa Gutiérrez de la Concepción
Musicólogas

IMPRIMIR

[Volver a la Edición n.º1](#)

[Ir a la edición actual](#)

(Nº 1, OCTUBRE, 2006)

MUSICOLOGÍA, ESTÉTICA

ABSTRACT

La musicóloga francesa Gisèle Brelet plantea un concepto del tiempo en relación con la música deudor del pensamiento de filósofos como Bergson o Louis Lavelle, de movimientos filosóficos como el *formalismo* y el *empirismo*, y de compositores como Strawinsky o Hindemith. Según Brelet, “el arte musical es el más formal de todas las artes, se desarrolla en el tiempo según una lógica interior a la que cada creador debe someterse”.

Palabras clave: Gisèle Brelet, tiempo, Bergson, formalismo

¿y de dónde viene, por dónde pasa y adónde va?

¿de dónde, sino del futuro?

¿Por dónde, sino a través del presente?

¿A dónde, sino al pasado?

Luego viene de lo que ya no existe,

pasa por lo que no tiene duración y se dirige hacia lo que ya no es.

¿Y qué es lo que medimos sino el tiempo en el espacio?

San Agustín, *Confesiones*

La música que no quiere ser más que ella misma,

a fin de realizarse en su pureza y en su plenitud,

no debe conocer más que la esencia activa del tiempo:

su forma, expresión de la actividad,

debe actualizar las virtudes y los poderes del tiempo.

Brelet, *Estética y creación musical*

La musicóloga francesa Gisèle Brelet plantea un concepto del tiempo en relación con la música deudor del pensamiento de filósofos como Bergson o Louis Lavelle, de movimientos filosóficos como el *formalismo* y el *empirismo*, y de compositores como Strawinsky o Hindemith. Según Brelet, “el arte musical es el más formal de todas las artes, se desarrolla en el tiempo según una lógica interior a la que cada creador debe someterse”.

El libro más importante de su producción es *Estética y creación musical*, ya que es donde establece las bases de su pensamiento en torno a la estética y la música. En él se encarga de establecer primero una justificación de la necesidad de la existencia de una “estética de la música” que ayude a los compositores en la búsqueda de la originalidad creadora. El concepto de *forma* es clave en este sentido puesto que fundamentará la inscripción del compositor en el acto intelectual de dar representación al sonido, es decir, de establecer un orden.

En la segunda parte del libro, sobre la cual nos vamos a centrar, construye su *estética del tiempo musical* a partir de la intención de establecer los aspectos psicológicos de ese orden anteriormente mencionado.

A través del análisis de diferentes compositores, Brelet explica la creación musical como resultado de una elección, “el arte es elección” (...) el compositor debe saber optar por la simplicidad de una forma”. Esta elección se realizará

entre dos actitudes diferentes: el *formalismo* y el *empirismo*. Lo que confluye en ambas actitudes es la conciencia del tiempo en relación con la música (*la esencia de la música es la temporalidad*) y, más aún, con la temporalidad de la conciencia. Es en este aspecto en el que Brelet es deudora de Bergson al equiparar la temporalidad de la conciencia con la forma sonora.

Otro de los aspectos que trata en relación con el tiempo y la forma son los conceptos de *clásico* y *romántico*, entendidos como “forma” y “devenir”, a partir de los que establece una divergencia entre la *forma* como construcción de la música y el *devenir* como la expresión de la duración. La confluencia de ambos aspectos queda patente en el hecho de que la música nos permita vivir el tiempo de la forma.

• DEFINICIÓN DE LOS TÉRMINOS: TIEMPO Y MÚSICA

Gisèle Brelet ha planteado una idea del tiempo musical que muestra una importante deuda con respecto al pensamiento de filósofos como Bergson o Louis Lavelle. Estas ideas acerca del tiempo y su relación con la música están expuestas en el libro *Estética y creación musical*, publicado en 1947⁽¹⁾.

La idea de la percepción del tiempo por la conciencia humana tiene una historia que se remonta a los griegos⁽²⁾, que distinguían entre el *aión*, tiempo como duración, como una vida, una época, una era; y, por otro lado, el *chronos*, constituido por los momentos. El *tiempo homogéneo* es el intento de unir ambos conceptos en un tiempo que sea cuantificable y medible y donde sea posible ver, a imagen de la concepción geométrica del espacio, el tiempo unificado. Aunque el estudio del tiempo se puede seguir a través de toda la historia del pensamiento, ni en la época griega ni en la medieval alcanza el nivel de radicalidad que se aprecia a partir de la modernidad, sobre todo desde Kant. Si la filosofía del XIX, con el idealismo alemán a la cabeza, incorpora la reflexión sobre el tiempo como pensamiento primero sobre el hombre, Bergson (junto con Nietzsche y Freud) la convertirá en la reflexión sobre la conciencia. Esta reflexión ha ido ganando volumen e intensidad hasta nuestros días, donde el individuo está circunscrito por un universo pluritemporal.

De entre los muchos investigadores y filósofos que se han interesado por establecer una categorización del tiempo en relación con la música debemos mencionar a aquellos que tuvieron una repercusión directa en Brelet. Este es el caso de P. Souvishcisky⁽³⁾, en quien se basará Stravinsky para establecer su concepto del tiempo musical y de la forma. Para él, el tiempo establece dos tipos de música:

- la que evoluciona paralelamente al proceso del tiempo ontológico, lo penetra y se identifica con él haciendo surgir lo que se denomina “calma dinámica” y,
- la otra que no se ajusta al instante sonoro, que se aparta de los centros de atracción y de gravedad y traduce los impulsos emocionales de su autor.

Pero, quizá, el aspecto más importante en la obra de Brelet es el legado de Bergson. Podemos trazar los aspectos básicos, dentro del pensamiento de Bergson sobre el tiempo para insertar las opiniones de Brelet sobre el tiempo y la música dentro del contexto del pensamiento filosófico.

El concepto básico que utiliza Bergson para dar sentido a todos sus escritos es el de *durée*. Según Deleuze⁽⁴⁾, la *duración* es una experiencia psicológica. Pero la definición de la duración, según Bergson, se asemeja al bachelieriano⁽⁵⁾ *sistemas de instantes*, una síntesis entre la multiplicidad y la unidad, entre el estatismo y el dinamismo. **La duración se opone a la concepción de un tiempo homogéneo y se nos presenta como una sucesión interna.** En el método⁽⁶⁾ de Bergson, el intuitivo, las oposiciones son el rango elegido para explicar el mundo, dado que la intuición es un método de divisiones. Entre estas divisiones, la más importante es la diferencia de naturaleza entre el espacio y el tiempo. La duración se presenta como una duración interna, mientras que el espacio es externo y sin sucesión. Entre ambos conceptos hay una mezcla, puesto que el espacio se impone en cortes homogéneos mientras que el tiempo es un transcurso interno⁽⁷⁾. Así, cuando escuchamos una melodía la escuchamos como sucesión no como simultaneidad, no existe un antes y un después, pues concebir este antes y después es insertar a la música en un espacio en el que es posible distinguir unas partes de otras. La mezcla que resulta es tan característica como el ejemplo musical: una nota musical siempre se representa en nuestra mente como “más alta” o “más baja” que otra, **lo que es simplemente un error consistente en interpretar los datos de una realidad empírica con los de la materia.** Surge así un concepto erróneo del tiempo que se debe a la intrusión del concepto de espacio en el de tiempo. Es en la conciencia donde se da el tiempo mientras que el espacio se da en las cosas externas.

Según Zuckerhand, Bergson establece una similitud entre el concepto de tiempo y el concepto de tiempo musical al considerarlo como “proceso” pues,

aunque Bergson no haya querido establecer paralelos, al igual que Agustín de Hipona, elige la idea de música cuando quiere materializar un particular concepto del tiempo. Este concepto es el que se descubre tras la escucha de la sucesión -sin solución de continuidad- de una melodía, así dice Zuckerhand, “such is duration immediately perceived, without which we should have no idea of time. What Bergson here says must be done to fundamental time we attempted to do when we undertook to search for the nature of time in the phenomena of rhythm” (8). Para Brelet, que asume esta definición -como veremos a continuación-, **el tiempo de la música será un tiempo *sui generis* : el tiempo musical.**

2. EL CONCEPTO DE TIEMPO MUSICAL EN G. BRELET

En Brelet, como hemos explicado más arriba, se da la conjunción de varios conceptos ligados al tiempo y que provienen tanto del formalismo como del concepto bergsoniano del tiempo.

2.1. CONCEPTO DE POÉTICA COMO BASE DE LA MÚSICA

La poética es la base de la creación, de la creación múltiple. Frente a la prosa, que sólo admite una posibilidad, la poética es versátil y admite tantas posibilidades como creadores. Para Brelet la poética se entiende como estética, como estudio de las múltiples posibilidades que los creadores pueden ofrecer. Sin embargo, esta múltiple creación siempre tendrá que atenerse a las categorías históricas: “es preciso también advertir que en el hecho el creador no procura realizar tal o cual expresión más que en el momento en que el pensamiento sonoro en que ha de traducirse se ha vuelto factible, es decir, cuando puede situarse en el desarrollo histórico y lógico del pensamiento musical” (9).

Su concepción estética está destinada a establecer las categorías históricas en las cuales deben inscribirse los compositores en su proceso creativo. Es decir, los creadores deben situarse en las formas procedentes del devenir histórico para que su obra tenga sentido. Según Brelet, las dos formas por antonomasia que un creador debe adoptar son las procedentes del *formalismo* y del *empirismo*. Ahora bien, ¿qué razón lleva a Brelet a adoptar esta idea?

El devenir perpetuo de la conciencia se une a la forma musical; el devenir musical es inasible y sólo a través de la unión con la forma musical es posible captar esta fluencia. Así, el tiempo musical es el tiempo psicológico unido al tiempo de las formas. En este sentido, existen dos tipos de compositores, los que crean bajo una necesidad de expresión psicológica y los que crean bajo consideraciones formalmente determinadas, pues “el acto creador no toma conciencia de sí más que en el momento en que descubre un imperativo estético que lo orienta hacia la realización de ciertas posibilidades formales” (10). Es obligación del creador tratar de orientar su obra hacia una estética determinada, es decir, que su creación se inscriba en una categoría temporal e histórica que permita integrarse dentro del pensamiento musical universal.

“El arte musical es el más formal de todas las artes y se desarrolla en el tiempo según una lógica interior a la que cada creador debe someterse” (11), su originalidad dependerá de la capacidad que tenga para traducir el encuentro entre una verdad eterna y una verdad histórica. Brelet reduce la creación musical a un acto intelectual en la cual se le da forma al sonido organizado como sucesión, pero también como perteneciente a una experiencia temporal cuya expresión está constituida por las diferentes formas de creación (composición).

Históricamente hablando, Brelet considera que el pensamiento musical está sometido a dos categorías armónicas que se traslucen en dos formas de entender el tiempo musical: la tonalidad y la atonalidad. La tonalidad “realiza, pues, en la materia sonora esta alianza del movimiento y del reposo que es la definición misma del tiempo; y esta ley del tiempo que la tonalidad cumple es también la ley misma de toda composición musical” (12). La tonalidad aparece como la mejor expresión de la lógica del tiempo, como forma sonora con un acorde que gobierna tanto la sucesión y el orden de los sonidos como el encuentro entre la melodía y la armonía. En cambio, en la atonalidad, caracterizada por la ausencia absoluta de centro de atracción, el devenir se hace imposible. Esta forma de entender la atonalidad ha llevado a Brelet a calificarla de “bergsoniana”, dado que lo que la caracteriza es la igualdad de los doce sonidos, aunque “esta equivalencia engendra una indiferencia y una indiferenciación que impide nacer al devenir. Así, en esta música bergsoniana –que rehúsa aprisionar la movilidad del devenir en cuadros preestablecidos a su acto- parece que, también como en Bergson, la duración pura se destruye así misma” (13).

La forma temporal no será perfecta sino se une, dentro del acto de creación, a la duración interior del creador, ya que la música es la expresión de la duración vivida. Brelet afirma que la lógica de la creación sólo es posible si se da una profunda adhesión entre el alma del creador y la forma, entre su propio devenir y el devenir musical, “en la creación musical es menester que la forma llegue a confundirse con la duración vivida del creador a fin de que pueda llevar consigo la realidad misma del tiempo” (14).

El proceso compositivo resulta así fruto de la elección de dos actitudes: la empirista, en cuyo caso el músico trabaja *ex novo* para renovar las técnicas y las sonoridades, y la formalista, en la que el material no es original sino que proviene de la revisión y la reformulación. Los casos que Brelet explica son Hindemith y Strawinsky.

2.2. HINDEMITH Y EL EMPIRISMO

Según lo anteriormente expuesto, nos encontramos con que la música es el arte que se desarrolla en el tiempo según una lógica interior a la que obedece cada compositor. Hindemith compondría bajo un concepto empirista, puesto que conserva la tonalidad y la considera el orden natural de los sonidos⁽¹⁵⁾. Brelet lee en Hindemith la posibilidad de eliminar, en el pensamiento musical, las formas *a priori* que dotan a los sonidos de un orden.

La tonalidad resulta un esquema histórico agotado, y lo que Hindemith busca es una renovación que procedería del sonido mismo y de sus posibilidades acústicas, si bien lo que hace es ajustar la tonalidad quitándole el “*a priori*” que supondría la atracción hacia una nota y liberándola para constituir la con los doce sonidos. Así, la escala cromática “se encuentra fundada armónicamente y aún tonalmente (...), son los vínculos de parentesco entre los sonidos que constituyen el fundamento del pensamiento musical los que le dan sentido”⁽¹⁶⁾.

2.3. EL TIEMPO EN LA FORMA EXTREMA DEL EMPIRISMO: EL ROMANTICISMO

Las formas más puras del empirismo se dan, según Brelet, a través de la duración empírica y psicológica, que sería la “nacida de la experiencia del devenir de los estados psíquicos”⁽¹⁷⁾. El empirismo no destruye la forma gracias a que en él reside un cierto formalismo; pero, por otro lado, hay un empirismo puro en el que la duración tiende a disolver el tiempo musical.

Si el tiempo musical es la unión de una sucesión y de una forma, pero se priva a la sucesión de la forma, ésta no podría construir una obra musical. El tiempo se inclina hacia su aspecto vivido, hacia su aspecto dionisiaco propio del romanticismo. El romanticismo surge, como señala Brelet, como una lucha contra el clasicismo y como una forma de liberación del devenir y del tiempo formal. Para el romántico, el ser reside en el devenir, y la propia experiencia humana es el proceso temporal experimentado en su carácter emotivo.

El romanticismo pone el acento en el aspecto psicológico del tiempo, la obra implica un devenir que predomina por encima de la expresión formal “abstrayendo la duración psicológica de esa fluidez pura, en la que la obra musical no podría insertar su forma”⁽¹⁸⁾.

Para Brelet, el tiempo romántico está corrupto, en él se evidencia la contradicción que se encuentra en el concepto de duración bergsoniana; la duración no puede ser planteada por la inteligencia ni en ausencia de ella; no puede porque le falta la forma que la dota de sentido y de anclaje a ese devenir que es el sonido. Las obras románticas no terminan, no progresan hacia un final, como ocurre con las obras clásicas. Esto hace que se rompa el vínculo entre el oyente y el creador⁽¹⁹⁾. La escucha de una obra romántica implica una subordinación al creador y a su concepto de tiempo; el oyente no puede reconocer nada familiar en la obra romántica. El tema vaga de un lado a otro, se disuelve para volver a crearse y no conduce hacia un final esperado; todo es un continuo devenir.

2.4. STRAWINSKY Y EL FORMALISMO

En contraposición con la estética de Hindemith, el empirismo y el romanticismo, se encuentra el formalismo, que está regido por el *a priori* del orden de la tonalidad. El formalismo “concibe la excelencia formal como el único carácter intemporal del arte a través de los siglos; puede ser reconocida por observadores de distintos períodos y culturas, a pesar de los variados asuntos, de las referencias tópicas y de las asociaciones accidentales de todas clases”⁽²⁰⁾. De aquí se deduce que la música es un arte -como expresa Hanslick- que es incapaz de expresar algo a excepción de sí misma. La música quedaría reducida a una mera organización del tiempo⁽²¹⁾.

Pero, según Fubini, gracias a ella “una idea logra constituirse como núcleo en torno al cual pueda organizarse, con perfecta coherencia, el material sonoro, si bien ya explotado y aparentemente agotado”⁽²²⁾. Strawinsky consigue imponer el material eterno, clásico, con una nueva lectura, de hecho “surca toda la historia de la música, desde la Edad Media a nuestros días, aboliendo, al mismo tiempo, la noción de historia como cronología, considerándola como disponible por sus afinidades diversas, su inspiración, su deseo para hacerla en cada ocasión”⁽²³⁾.

Boulez⁽²⁴⁾, por su parte, clasificó como “estriado” y “liso” el tiempo que

aparece en las obras de Strawinsky. El *tiempo estriado* se corresponde con el tiempo clásico que aparece en la *Consagración*, con sus pulsaciones regulares; y el *tiempo liso* es el que está exento de todo patrón previo, no tiene formas *a priori* y se mide en valores absolutos. Pero este tipo de tiempo es muy raro en él, puesto que -como vio Brelet- Strawinsky sigue las formas atemporales del clasicismo, es decir, el orden. De hecho, el propio compositor reconoce que “no nos es posible llegar al conocimiento del fenómeno creador independientemente de la forma que manifiesta su existencia. Según esto, cada proceso formal deriva de un principio, y el estudio de este principio requiere precisamente aquello que llamamos dogma”⁽²⁵⁾. Para Brelet, lo que hace Strawinsky es reducir a lo esencial el acto de creación a través de una nueva categoría de organización del pensamiento musical.

2.5. EL TIEMPO EN LA FORMA EXTREMA DEL FORMALISMO: EL CLASICISMO.

De la misma manera que existe una forma extrema del empirismo, el romanticismo, existe también una forma extrema del formalismo; el clasicismo, cuya duración es formal y pura. El formalismo “nace del acto mismo por el cual la conciencia construye su devenir interior”⁽²⁶⁾. La forma es tan importante que sin ella el dinamismo de la duración no puede unirse al devenir de la conciencia. El clasicismo, así, sacrificó la forma para reducirla a principios abstractos y objetivos, contruidos fuera de la experiencia temporal. El formalismo construye sobre temas, con lo cual fragmenta el tiempo, de modo que aquí podrían recordarse los reproches de Bergson cuando insistía en el error que suponía la fragmentación del tiempo como resultado de la idea del tiempo espacializado. El tema, típico de las obras clásicas, rompe el devenir melódico en fragmentos que surgen uno al lado del otro, pero con un pequeño resquicio por donde se escapa la temporalidad uniforme. Dice Brelet al respecto, “hay una rigidez del tiempo musical en la obra clásica, rigidez que proviene del abandono de la duración vivida y de su adopción de un tiempo puramente inteligible, que puede ser reconstruido enteramente por la inteligencia”⁽²⁷⁾. La forma detiene al devenir al obligar a la sucesión sonora a entrar en un determinado orden preestablecido, “el clásico tiende a negar el devenir, puesto que busca alcanzar la forma permanente, la idea inmutable más allá del cambio, que es para él puramente fenoménico”⁽²⁸⁾.

2.6. LAS ANTÍTESIS: WAGNER, DEBUSSY Y TCHAIKOWSKY.

La obra de Brelet que venimos analizando como expresión de su pensamiento sobre la temporalidad de la música, desemboca en la confrontación entre los conceptos temporales del clasicismo y del romanticismo.

Para la autora, las obras de los compositores románticos en general, y en particular las de Wagner, son obras en las que se da una inadecuación entre la duración psicológica y el tiempo musical. Si en la creación clásica se da una total integración entre el devenir temporal y la forma, en la creación romántica hay una dualidad entre el tiempo objetivo y la duración subjetiva⁽²⁹⁾. En el clasicismo, el devenir temporal se da en la forma, no contra ella, por eso permite una comprensión inmediata de la creación. La forma clásica es transparente.

La forma romántica, en el caso de Wagner, se nos escapa, de ahí que Brelet señale que “para el que vive la obra no hay más que una vivencia hostil a la forma, de suerte que está desgarrada por su dualismo interior”⁽³⁰⁾. La forma romántica sería una especie de devenir indeterminado; no permite una trascendencia del tiempo en una forma. Incluso Brelet llega a considerar que la duración, en la música wagneriana, es patológica en cuanto que no se actualizan más que los valores “negativos” del tiempo, aquellos que destruyen la forma musical. El tiempo wagneriano posee, sin embargo, a nuestro juicio, una de las características de la modernidad: la fugacidad permanente. Es una música del instante absoluto; cada tema está destinado a realizarse a la vez que se agota.

Brelet niega al empirismo una capacidad unificadora por su característica de movilidad extrema. El formalismo, por su parte, tiene como punto positivo que acentúa en la música su aspecto de permanencia. Así, ante esta evidencia, Brelet se pregunta si sería posible conseguir una forma musical en la que el tiempo vivido, el devenir, pudiera conjugarse con el tiempo formal. La forma musical que pudiera unificar ambos aspectos sería la obra perfecta⁽³¹⁾. La conclusión a la que llega es que no hay necesariamente una contradicción entre la forma musical y el devenir, “la forma musical no tiene necesidad de destruir el devenir para darle forma”⁽³²⁾. Se trataría aquí de un nuevo romanticismo que no destruye la forma, y cuya mejor expresión es Tchaikowsky como opuesto a Wagner.

Tchaikowsky ordena la música por ella misma y ha encontrado una forma clásica para contener el devenir romántico que forman los estados psicológicos que pueden encontrarse en su creación. Ha superado el conflicto forma/devenir al reconocer la existencia de este último, y de la duración y la necesidad de englobarlos en una forma. Así, comenta Brevet, “la vida psicológica, en el acto de

la creación, se ha trascendido a sí misma y trasmutado en substancia artística. La construcción formal está al servicio de la expresión temporal. El tiempo musical es una experiencia que responde a una forma propiamente temporal; el tiempo aparece como el verdadero creador: Tchaikowsky ha sabido reconocer, pues, que la creación del músico se funda en una experiencia autónoma del tiempo musical” (33).

La perfección de la que habla Brelet está referida a la capacidad de Tchaikowsky para engendrar melodías en lugar de temas, de manera que éstas surgen con una duración autónoma y completa (34). Señala la autora que Tchaikowsky realiza formas surgidas del tiempo vivido en las que se debe siempre distinguir entre la “forma aparente y analizable y la forma profunda, de analogías secretas y sutiles” (35). También la música de Debussy veremos que está compuesta en función de estas analogías, del instante y del misterio.

En Debussy se da una profunda unión entre la forma temporal y la forma sonora. Es inútil tratar de encontrar los temas, pues las melodías surgen de la propia armonía una y otra vez. Es lo que Jankelevitch, a propósito del *Preludio a la siesta de un fauno*, ha definido como “préface à un développement qui commence et recommence continuellement, le *Prélude* ne cesse de préluder... Le *Prélude* est un commencement qui ne cesse jamais de commencer. Nous disions, en parlant de la *Sérénade interrompue*: le *Prélude* n’en finit pas de fini!” (36).

Si existe una música del instante, ésta es la de Debussy. Está formada por momentos en los que las notas se encuentran de una manera simultánea, al modo de una improvisación. No existen esquemas temporales abstractos (37). El desarrollo de su música se plantea como una recuperación de la duración organizada en torno a un tema, que produce un desarrollo gracias a una fecundidad interior que encierra un devenir y su expansión. En Debussy ya no es posible la retórica de la temporalidad clásica porque el discurso se ha roto para presentar una inmovilización del tiempo (38).

3. CONCLUSIONES

A lo largo de su obra, Brelet ha planteado una contraposición entre dos posturas en cuanto a la concepción del tiempo musical: una música del devenir formal, que se construye en función de la adecuación de la forma a la duración (*formalismo*), y otra que se identifica con el impulso interior abandonando la forma (*empirismo*). La síntesis entre ambas posturas la efectuó Tchaikowsky al conseguir inscribir la duración subjetiva dentro de los marcos temporales formales.

Así, el tiempo, como duración interior, se revela en su forma constructiva. El devenir se identifica con la creación, y en el caso de Tchaikowsky, con el creador, haciendo verdadero el concepto breletiano de la forma musical como expresión de la duración vivida por la conciencia. Con Tchaikowsky, “el alma vuelve a encontrarse a sí misma, pues afianza su impulso hacia el porvenir” (39). Si la forma clásica era previsible, puesto que estaba conformada por una forma *a priori* de ordenación del devenir musical, la forma empírica romántica, radicaba en la impredecibilidad, embarcando al oyente hacia una aventura temporal ajena a sí.

Sin embargo, el ideal de la perfección lo encuentra Brelet en Strawinsky, “el arte de Strawinsky realiza a la vez la paradoja de ser a la vez objetivo y expresivo, y se ha notado a menudo en él este curioso encuentro de lo mecánico y lo humano” (40). El tiempo de Strawinsky demuestra que la conciencia humana está presente en su música y se identifica con ella. Pero, a la vez, se aleja de los ritmos del hombre, que expresarían el tiempo homogéneo, medible y cuantificable (del que tanto huiría Bergson) para construir un ritmo que exprese por sí mismo la forma musical.

Ya se opte por una u otra opción dentro del proceso creativo, Brelet concluye que la forma temporal de la obra no podría construirse sin una adecuación al tiempo vivido, “y si esta adecuación puede producirse al nivel de los contenidos empíricos, no podría ser perfecta más que en el nivel de la forma pura, en la que el espíritu no está más que en la presencia de sí mismo y salva del devenir vivido lo que tiene de más real, el acto por el cual lo construye” (41).

Notas:

(1) BRELET, Gisèle, *Estética y creación musical*. Buenos Aires: Hachette, 1947, p. 25.

(2) FRASER, J. T., *Time, the familiar stranger*. Washintong:Tempus, 1987, p.4.

(3) Citado en STRAWINSKY, I., *La poética musical*. Madrid: Taurus, 1983, p. 34 y ss.

- (4) DELEUZE, G., *El bergsonismo*. Madrid: Cátedra, 1987, p.35.
- (5) BACHELARD, G., *La dialectique de la dureé*. París: PUF, 1950, p.IX.
- (6) Señala Deleuze que la *intuición* es uno de los métodos más elaborados de la filosofía, con unas reglas estrictas denominadas por Bergson “precisiones”. Ver DELEUZE, G., *Op.cit .*, p. 9
- (7) Como comenta V. Zuckerkandl, al ser resultado de procesos biológicos y psicológicos, el tiempo no puede ser dividido ni medido: “that only be lived and apprehended in immediate intuition. For Bergson, measurable time is spatialized time, time that has sacrificed its true nature”. Ver *Sound and Symbol. Musical and the external word*, Bollinger Series XLIV. New York : Phanteon Books, 1956, p. 242.
- (8) ZUCKERKANDL, V., *Op. cit .*, p. 246.
- (9) BRELET, G., *Op. cit .*, p. 17.
- (10) *Ibid .*, p. 21.
- (11) *Ibid .*, p. 25.
- (12) *Ibid .*, p. 73.
- (13) *Ibid .*, p. 73.
- (14) *Ibid .*, p. 77.
- (15) FUBINI, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* . Madrid: Alianza Música, 1996, p. 349.
- (16) BRELET, G., *Op. cit .*, p. 49.
- (17) *Ibid.*, p. 36.
- (18) *Ibid.*, p. 91.
- (19) *Ibid .*, p. 94.
- (20) BREADSLEY, M., - HOSPERS, J ., *Estética, historia y fundamentos* . Madrid: Cátedra, 1982, p. 135.
- (21) STRAWINSKY, I, *Op. cit .*, p. 27.
- (22) FUBINI, E., *Op. cit .*, p. 349.
- (23) BOUCOURECHLIEV, A., *Igor Strawinsky* . Madrid: Turner, 1987, p. 17.
- (24) BOULEZ, P., *Puntos de referencia* . Barcelona: Gedisa, 1984, p. 71.
- (25) STRAWINSKY, I ., *Op. cit .*, p. 11.
- (26) BRELET, G., *Op. cit .*, p. 86.
- (27) *Ibid .*, p. 88.
- (28) *Ibid .*, p. 89.
- (29) *Ibid .*, p. 97.
- (30) *Ibidem*.
- (31) *Ibid .*, p. 107.
- (32) *Ibidem*.
- (33) *Ibid .*, p. 113.
- (34) El tema, por el contrario, exige una conjunción yuxtapuesta de sonidos conformando una idea que puede fragmentarse en unidades menores mientras que la melodía está unificada por su propia esencia de idea completa.
- (35) BRELET, G., *Op. cit.*, p. 117.
- (36) JANKELEVITCH, V., *Debussy et le mystère de l’ instant*. París : Plon, 1989, p. 284.
- (37) BRELET, G., *Op. cit .*, p. 79
- (38) JANKELEVITCH, V., *Op. Cit .*, p. 137 y ss.
- (39) BRELET, G., *Op. cit .*, p. 122.
- (40) *Ibid .*, p. 139.

(41) *Ibid.* , p. 141.

Escrito por Nieves Gutiérrez de la Concepción y M^a Luisa Gutiérrez de
la Concepción
Desde España
Fecha de publicación: Octubre de 2006
Artículo que vió la luz en la revista n^o 1 de *Sinfonía Virtual*.
ISSN 1886-9505

00681713

SINFONÍA VIRTUAL. TU REVISTA DE MÚSICA Y REFLEXIÓN MUSICAL

ISSN 1886-9505 · www.sinfoniavirtual.com

desde 2006