

EL PENSAMIENTO MUSICAL DE ALFRED SCHUTZ EN EL PERÍODO BERGSONIANO (1924-1928)

THE MUSICAL THOUGHT OF ALFRED SCHUTZ IN THE BERGSONIAN PERIOD (1924-1928)

Jacobo LÓPEZ VILLALBA

Conservatorio Profesional de Música. Comunidad de Madrid¹

RESUMEN: El presente trabajo estudia el pensamiento musical de Alfred Schutz durante el denominado período bergsoniano que abarca los años 1924 a 1928. Partiendo de la teoría de las formas de vida como estratos de la conciencia profundizaremos en el concepto bergsoniano de *durée* en el ámbito musical y seguiremos las reflexiones de Schutz sobre la combinación de palabra, música, gesto y acción en la ópera, así como de las dos diferentes maneras de abordar la esencia de la ópera, esto es, la presentación e interpretación de la relación-tú delante del espectador, en la obra de Mozart y Wagner.

PALABRAS CLAVE: Alfred Schutz, Bergson, fenomenología de la música, filosofía de la música, formas de vida, ópera.

ABSTRACT: This paper aims to study the musical thought of Alfred Schutz during the so called Bergsonian period from 1924 to 1928. Starting from the theory of life forms as strata of consciousness we will delve into the Bergsonian concept of *durée* in the musical field and we will follow Schutz's reflections on the combination of word, music, gesture and action in opera, as well as the two different ways of approaching the essence of opera, that is, to place and interpret the Thou-relationship before the spectator, in the work of Mozart and Wagner.

KEYWORDS: Alfred Schutz, Bergson, phenomenology of music, philosophy of music, life forms, opera.

¹ Profesor de Violonchelo y Música de Cámara. Doctor en Filosofía por la UNED. Correo electrónico: jacobolvillalba@hotmail.com

1. Introducción

Los manuscritos de los años veinte suponen el proyecto en el que Schutz anticipó su obra maestra *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt* (La construcción significativa del mundo social) publicada en 1932. En un principio, Schutz desechó la idea de buscar un fundamento filosófico a sus teorías en las obras de Husserl *Logische Untersuchungen* (Investigaciones Lógicas) (1900-1901) y en las *Ideas I* (1913). Schutz se dirigió al pensamiento de Henri Bergson, especialmente al contenido del *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia) (1889) y *Matière et Mémoire* (Materia y memoria) (1896). Posteriormente este proyecto fue abandonado para volver a profundizar en la obra de Husserl, adoptando su fenomenología psicológica. Sin embargo, según Helmut Wagner los manuscritos del período bergsoniano² de Schutz continúan teniendo una importancia capital como gérmenes de algunas de sus concepciones fundamentales que aparecerán en la obra de 1932 (Wagner, 2013, 11).

En 1981 Ilja Srubar realiza una edición de los manuscritos confeccionados en alemán por Alfred Schutz entre 1924 y 1928 y los recoge en el volumen titulado *Theorie des Lebensformen*³. En el índice provisional que Schutz realizó podemos observar que la obra estaba prevista en tres partes. La primera de ellas lleva por título *Lebensformen und Sinnstruktur* y es el más extenso de todos los manuscritos. La segunda parte, que nunca se llegó a escribir, trataría de una teoría de la estructura de la objetivación del significado y la tercera abordaría el objeto y método de las ciencias sociales (Schutz, 2013, 21). Acompañan a este manuscrito principal otros tres textos centrados en las estructuras de sentido del lenguaje, de las formas literarias y de la obra de arte dramática y la ópera. Para el estudio del

² La caracterización del período bergsoniano se debe a Helmut Wagner, cfr. Wagner (1977), pp. 187ss.

³ En 1982 Helmut R. Wagner realiza la edición en inglés de dicha obra y la titula *Life Forms and Meaning Structure*. Michael Barber decidió incluir en *Collected Papers VI* (2013) la traducción de Wagner, conservando su introducción y notas. Para el presente trabajo se han manejado principalmente las dos fuentes en inglés. Las citas se referirán siempre a *Collected Papers VI* porque se trata del texto en inglés más accesible en la actualidad. Para algunas consideraciones del propio Wagner sobre su traducción del alemán al inglés cfr. Wagner (2013), pp. 14ss. Se ha decidido trabajar sobre la edición de Wagner puesto que Schutz escribió el resto de sus publicaciones sobre música en inglés mientras vivía en Estados Unidos. Sin embargo, se ha cotejado el texto en inglés con el original en alemán y se han aportado los términos en ambos idiomas cuando se ha considerado conveniente.

pensamiento musical de Schutz en esta época el texto que analizaremos con más detenimiento es el titulado por Wagner *Meaning Structures of Drama and Opera*⁴. Probablemente Schutz consideraba ese fragmento sobre la ópera como una parte de un proyecto más ambicioso que no llevó finalmente a cabo y que retomaría en 1944 con *Fragments Toward a Phenomenology of Music*⁵ (Wagner, 2013, 13). Los dos trabajos sobre música que Schutz publicó en vida son los artículos *Making Music Together* (1951) y *Mozart and the Philosophers* (1956). Recientemente, en 2013, se ha publicado en la revista *Schutzian Research* un fragmento que trata sobre el ritmo y que acompañaba al manuscrito de 1976, fragmento que ha sido titulado por los editores *Fragments on the Phenomenology of Rhythm*.

Según Helmut Wagner el esquema de la intención de Schutz en los manuscritos de los años veinte responde a una estructura en cuatro partes: una teoría de la conciencia solitaria, una teoría de la intersubjetividad, una teoría de la comunicación interpersonal y finalmente el desarrollo de una sociología. Con excepción de la primera parte, no llegó a desarrollar este esquema de manera sistemática. Sin embargo, los manuscritos que nos ocupan nos dan una idea de cómo Schutz habría desarrollado al menos dos puntos: la intersubjetividad y la comunicación (Wagner, 1977, 190). El propósito de las investigaciones de Schutz de estos años es buscar un fundamento filosófico de las ciencias sociales en la experiencia del tú⁶, experiencia que precede a la comprensión conceptual. Esta investigación pre-científica⁷ presupone también una “exploración de las experiencias solitarias del yo solitario” (Wagner, 1977, 188). Schutz se pregunta cuál es el método que debemos utilizar para llevar la experiencia fundamental del tú, que es irracional, fuera de su esfera específica y transferirla al ámbito racional de la ciencia sin abandonar los símbolos de los que se vale, esto es, los conceptos de la experiencia por vía del lenguaje (Schutz, 1927, 40).

⁴ A partir de ahora MSDO. En la edición de Srubar el título es *Sinn einer Kunstform (Musik)*, que coincide con el título con que se recoge el escrito en la más reciente edición para el *Alfred Schütz Werkausgabe*.

⁵ Este esencial texto no se publicó hasta 1976.

⁶ *Du, Thou*. Helmut Wagner (1977, 188, nota 4) considera que Schutz toma de Martin Buber la expresión.

⁷ “Esta investigación está obligada a tratar principalmente con materiales pre-científicos porque su objeto es investigar los métodos de una ciencia, los métodos de una sociología comprensiva. El objeto de esta sociología, el problema del tú, se sitúa en la esfera pre-científica” (Schutz, 1927, 75).

En el presente artículo profundizaremos en el concepto bergsoniano de *durée* en el ámbito musical a partir de la teoría de las formas de vida como estratos de la conciencia. Desde el análisis de las estructuras de sentido que se ponen en juego en el arte dramático, seguiremos las reflexiones de Schutz sobre la combinación de palabra, música, gesto y acción en la ópera. La última sección corresponde a una breve reflexión sobre la visión de Schutz acerca de las dos diferentes maneras de abordar la esencia de la ópera en tanto presentación e interpretación de la relación-tú⁸ delante del espectador en la obra de Mozart y Wagner.

2. Formas de vida y sus estructuras de sentido⁹

En el comienzo de la investigación, Schutz realiza un repaso acerca de la situación de las denominadas *Geisteswissenschaften*¹⁰. Éstas vacilaban en su tiempo entre colecciones empírico-históricas de diferentes materiales, intentos de construir sistemas metodológicos incapaces de aportar a las ciencias sociales debido a que alteran el objeto de estudio y metafísicas de corte místico basadas en valores a priori y postulados ético-políticos (Schutz, 1925b, 25). Schutz menciona una serie de fenómenos pertenecientes a nuestra vida cotidiana que no pueden ser explicados si tratamos de guiarnos por los métodos mencionados anteriormente: “vigilia, sueño, Eros, música, comprensión, tú; dualismo, sincretismo, etc.” (Schutz, 1925b, 25)¹¹. Como se puede observar, la música se encuentra presente ya desde el principio en los intereses de Schutz, con el mismo valor jerárquico que conceptos que van a ser tan fundamentales como el tú o la comprensión de la vida cotidiana. Schutz se dirige a Bergson y a sus conceptos centrales de vida, *durée*¹² y su particular concepción de la conciencia. Otros pensadores con relación a los cuales Schutz se presenta como deudor de parte de sus concepciones

⁸ *Dubeziehung, Thou-Relationship.*

⁹ *Sinn, meaning.* Cfr. Wagner (1977), p. 188, nota 3, para entender las razones por las cuales Wagner traduce el término como “*meaning*” y no “*sense*”. En español hemos optado por utilizar “sentido”.

¹⁰ Normalmente este término es traducido en el mundo anglosajón como “*human sciences*”. Lester Embree (2011, xii), considera que las *Geisteswissenschaften* son más extensivas para Schutz que las ciencias sociales (*social sciences*) en Estados Unidos, ya que Schutz engloba también las ciencias históricas, arqueología incluida, considerando la historia como una disciplina de las humanidades.

¹¹ *Wachen/Schlaf, Eros, Musik, Verstehen, Du; Zweiseitentheorie, Synkretismus, etc.*

¹² Schutz se refiere en ocasiones a “*Dauer*” y a “*innere Dauer*”. Wagner utiliza el término en inglés “*duration*” y en ocasiones “*pure duration*”. Posteriormente, en sus escritos en inglés, Schutz traducirá la *durée* bergsoniana como “*inner time of our stream of consciousness*”.

son Max Scheler y Max Weber, que sitúa el concepto de comprensión en el centro de su sociología. En definitiva, Schutz muestra que las propuestas de Scheler, Bergson y Weber tienen en común las siguientes premisas: un rechazo de las metas cognitivas de las ciencias naturales en su aplicación a las ciencias sociales; un marcado énfasis en los conceptos característicos de las *Geisteswissenschaften*, es decir: duración y tú; una atención a lo que acaece en la vida cotidiana y, en consecuencia, a todo el material pre-científico¹³; y la visión de la realidad de la vida como una totalidad (Schutz, 1925b, 25s).

Según Schutz, Henri Bergson fue el primer filósofo que forzó a la filosofía moderna a aceptar la diferencia que existe entre las experiencias como tales y la reflexión acerca de dichas experiencias. Nuestro yo que experiencia se encuentra disipado en el tiempo y el espacio; se encuentra ligado a nuestros consociados¹⁴ a través del lenguaje y de las emociones y está acostumbrado al pensamiento, esto es, a espacializar la corriente de cambios cualitativos formando conceptos. De manera que se trata de dejar a un lado nuestros hábitos de vida y pensamiento si pretendemos experimentar¹⁵ nuestra rendición ante la *durée*. Schutz apostilla con acierto: “nada suprime más la experiencia del continuo cambio de cualidad que la constante reflexión sobre el mundo que nos rodea” (Schutz, 1927, 38).

Normalmente cuando hablamos del tiempo pensamos en un medio homogéneo en el cual nuestros estados de conciencia se yuxtaponen como en el espacio (Bergson, 2001, 61). Sin embargo, el tiempo real se da en la conciencia, una de las definiciones que el propio Bergson nos da de la *durée* completamente pura¹⁶ en el *Essai sur les données immédiates de la conscience* supone que ésta es “la forma que toma la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se deja vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores” (Bergson, 2001, 67). Es interesante constatar que Bergson hace referencia precisamente a la constitución de la melodía musical para ilustrar la *durée* pura en contraposición a una idea de *durée* en la que intervenga el espacio. El estado presente y los estados anteriores a los que alude Bergson en su definición de *durée* completamente pura no deben yuxtaponerse como un punto

¹³ Lo que diferencia la esfera pre-científica de la esfera científica es que los objetos de la primera son los fenómenos de la experiencia, no del conocimiento, (cfr. Schutz, 1927, 76).

¹⁴ *Nebenmensch, Consociates*: “otros egos que experimentan su propia duración y cuya conciencia fluye de forma similar a la mía” (Schutz, 1927, 39).

¹⁵ Se ha decidido utilizar el término “experimentar” en lugar de “experimentar”, demasiado ligado éste al ámbito científico-experimental.

¹⁶ *La durée toute pure*.

a otro, porque entonces ya intervendría la idea de espacio, sino que dichos estados pueden organizarse fundidos a la vez como en el caso de la melodía. En una melodía no se trata de una sucesión de notas cualesquiera, sino que debe darse una “organicidad interna” (Piana, 2003, 17). Se puede concebir “la sucesión sin la distinción y como una penetración mutua, una solidaridad, una organización íntima de elementos” (Bergson, 2001, 68). Schutz en su obra de 1932 se referirá en una importante sección a la *durée* bergsoniana (cfr. Schutz, 1932, §7) y será un concepto recurrente en su fenomenología de la música. Es interesante apuntar una crítica de Giovanni Piana al ejemplo de la melodía bergsoniana que tanto ha influido en los estudiosos posteriores. Y es que Bergson pone el énfasis en la cuestión de la continuidad, la movilidad y el fluir indistinto, mientras que la estructuración y la articulación en música requieren la participación de las categorías de diferencia y discontinuidad, naturalmente dentro de una “percepción sintetizadora”, de manera que para Piana el famoso ejemplo del *Essai sur les données immédiates de la conscience* es “en parte obvio, en parte insignificante y en parte profundamente equívoco” (Piana, 2003, 18).

El mundo espaciotemporal en el que se da nuestra experiencia de la duración está condicionado socialmente por vía de la memoria y la experiencia del tú. Nuestros conceptos, entendidos en el sentido de los materiales originales de nuestra experiencia se construyen sobre el fundamento socialmente condicionado de los símbolos lingüísticos. De esta forma, la transición desde el mundo interior de nuestra experiencia hacia el mundo exterior del tú ya se ha llevado a cabo a través de la imagen en la memoria¹⁷ y del símbolo (Schutz, 1927, 40). Para poder acercarme a experimentar la duración pura debo bloquear mis sensaciones sobre el exterior y dirigirme completamente al interior, siendo consciente de la “continua transición de cualidades que es comparable a una melodía” (Schutz, 1927, 40). Mediante el cambio un “antes” se convierte en un “ahora” y entonces soy consciente de dicho cambio con la ayuda de mi memoria. Lo que ocurre es que, haciendo estas consideraciones, ya he abandonado la esfera de la pura experiencia de la duración, la *durée toute pure*. La imagen que se fija en mi memoria, interrumpiendo intencionadamente la corriente de mi conciencia, me permite comparar el “yo soy” con el “yo era” (Schutz, 1927, 40). Siguiendo con el paralelismo de la melodía, y esto ya sería en parte hacer una fenomenología de la percepción musical,

¹⁷ *Gedächtnisbild, memory image.*

[T]engo que haber ya percibido el final de la nota de la melodía para saber si la nota que está sonando ahora es más aguda, grave, más fuerte, más débil, o tiene otro timbre; en definitiva, si es diferente de la nota anterior (Schutz, 1927, 41).

Este proceso es artificial, a través de la imagen que se forma en mi memoria. Sólo la memoria puede poner cierto orden en los contenidos de la experiencia. Es capaz de preservarlos y de remodelarlos, por ejemplo, añadiendo a las imágenes ya preservadas imágenes similares o completamente nuevas. De esta manera, se asegura la continuidad de la *durée*, que había sido experimentada como una mera continuidad en la esfera de la *durée toute pure* (Schutz, 1925a, 123). Nuestras experiencias cobran su sentido una vez que han pasado. Preguntar por el significado de una experiencia supone encontrar el lugar de dicha experiencia en nuestra vida. En el ámbito de la pura duración no tiene sentido hablar de significado de una experiencia: “la experiencia interior existe exclusivamente como una pura conciencia de su cualidad” (Schutz, 1927, 54).

Schutz trabaja con seis formas de vida: (1) yo duración pura, (2) yo dotado de memoria, de las que ya venimos estudiando algunas cuestiones, (3) yo actuante, (4) yo en relación con el tú, (5) yo hablante, (6) yo pensante¹⁸. Schutz aclara que estas divisiones son conceptos construidos, hipótesis auxiliares que sirven para explicar determinados fenómenos de la vida (Schutz, 1927, 58, nota al pie). Al contrario que Bergson, Schutz parte de la pura duración con objeto de desarrollar una teoría del ego como una jerarquía de múltiples estratos entendidos como esferas de experiencia y, en el caso de las jerarquías más altas, además como interpretación reflexiva de experiencias. Cada uno de los estratos es una forma de vida, y los más altos estratos son también estructuras de sentido. La conexión entre estratos adyacentes se lleva a cabo mediante la función cognitiva del estrato más alto, de manera que ninguna forma de vida puede ella sola aportar su interpretación, si no que su sentido viene dado por la jerarquía de la pareja (Wagner, 1977, 189; cfr. Schutz, 1927, 59).

El cuerpo es la mediación entre el yo atado a la pura duración y el mundo exterior espacio temporal. El cuerpo comparte con los otros objetos del mundo exterior la cualidad de extensión. Sin embargo, aunque es una imagen entre

¹⁸ *Reine Dauer des Ich, gedächtnisbegabte Dauer des Ich, handelndes Ich, Du-bezogenes Ich, redendes Ich, begrifflich denkendes Ich; pure duration I, memory-endowed I, acting I, Thou-related I, speaking I, thinking I.*

otras imágenes, su situación es privilegiada en la medida en que participa en nuestra duración. Nuestro cuerpo es una “herramienta” del yo-actuante. Para dicho yo-actuante, en contraste con el yo-pensante, no existe el problema de lo interior y lo exterior, puesto que todavía pertenece en parte a la esfera de la pura duración (Schutz, 1927, 47). Schutz nos recuerda aquí la doble naturaleza del movimiento según Bergson: el movimiento como un fluir que pertenece a la duración interior y el movimiento como camino y espacio recorrido, externo y extendido y como consecuencia de ello cuantificable y medible, en contraste con la duración interior, que es un cambio continuo de cualidad (Schutz, 1927, 47). Esta pertenencia del yo tanto al ámbito de la duración como al ámbito de lo extenso es la clave de la solución del problema epistemológico de la transformación de la imagen en el concepto (Schutz, 1927, 78). Nos podemos dar cuenta de que Schutz trabaja esta cuestión tan vital en una teoría del conocimiento en el ámbito de la duración, y precisamente la música es un lugar privilegiado para estudiar la duración. Cuando Schutz se dé cuenta de que sólo un estudio fenomenológico de la conciencia del tiempo puede conducir a resolver determinadas aporías y recurra a Husserl, la música seguirá siendo, además de uno de sus principales intereses vitales, un campo de análisis muy fructífero.

El movimiento del cuerpo y especialmente el movimiento deliberado es la experiencia evidente del yo actuante. La posibilidad que tengo de experimentar un “afuera” depende de la capacidad de cambiar los límites de mi cuerpo a través del movimiento: “la función simbólica del yo actuante, que consiste en la reinterpretación del movimiento como extensión espacial, no termina en la imagen del cuerpo moviéndose, sino que se proyecta en la esfera exterior” (Schutz, 1927, 94). La interpretación simbólica del yo actuante se da en dos niveles. Por una parte, al experimentar el movimiento como un continuo perteneciente a la esfera de la duración dotada de memoria y, por otro lado, al considerar al movimiento como algo ya finalizado en la esfera del yo actuante propiamente dicho.

El yo en relación con el tú sabe de otra duración y es capaz de experienciarla. Yo me doy cuenta de que existe un tú que experimenta una duración, que en su curso y dirección es similar a la mía. Yo experimento al tú como poseyendo una memoria similar a la mía, una memoria que ejecuta funciones similares a las mías. Yo me doy cuenta de que el movimiento del otro es un movimiento que supone una acción, un movimiento como el mío. En definitiva, “el tú se encuentra en la intersección de dos duraciones, dos memorias y dos cursos de acción: las mías, de las cuales tengo un conocimiento de primera mano y aquellas que interpreto como mis experiencias del otro” (Schutz, 1925a, 124). Estas valiosas

consideraciones se pueden considerar una primera formulación de lo que luego será la “Tesis General del Alter Ego”, expuesta por primera vez en *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt* (1932)¹⁹.

El yo hablante experimenta las relaciones entre significados de la misma manera que el yo actuante experimenta las realidades (Schutz, 1927, 58). Para Schutz, lo asombroso de la palabra, ya sea hablada, leída o escrita, es que a través de ella la experiencia simbolizada cambia, en el sentido de que se sitúa en el medio de la relación-tú: “entonces la palabra gobierna el mundo esquematizándolo y reformándolo de una manera que es inaccesible a las otras formas de vida” (Schutz, 1925a, 125). El lenguaje permite la comparación de experiencias, el agrupar fenómenos heterogéneos que son subsumidos bajo un solo nombre. En el mundo del lenguaje no existen mis experiencias tanto como las experiencias de todo el mundo. Schutz advierte un destino trágico para el poeta que nunca es capaz de “capturar el mundo de la experiencia interior en la red del lenguaje”. Quizás este es uno de los motivos por los cuales Schutz fija su atención en la música como contexto de comunicación en la esfera de lo pre-predicativo.

Por último, el yo pensante, la más elevada forma de vida accesible a nosotros, cuyas experiencias espaciotemporales y lingüístico-conceptuales permiten crear un mundo de las “ruinas de la experiencia”. Este mundo de conceptos está creado por la palabra, que es capaz de conectar las cosas, a la vez que distancia al ser humano de su propia experiencia (Schutz, 1925a, 126).

3. Estructuras de sentido en el arte dramático

En palabras de Helmut Wagner la obra de arte dramática aparecería como punto de origen del drama musical y de la ópera propiamente dicha: “la ópera surge como una combinación transformadora de las formas de la interpretación dramática-escénica y de las formas musicales, produciendo una síntesis que se presenta como una forma artística en sí misma por sus propios méritos” (MSDO, 171). Schutz aplica a la ópera como forma de arte las reflexiones que se desarrollan en *Meaning Structures of Literary Art Forms*: “la objetivación del sentido otorgado por el artista, la interpretación subjetiva de la obra por el espectador y el tratamiento dramático del problema del tú”²⁰ (MSDO, 171). Es necesario

¹⁹ Cfr. Schutz (1932), § 19, pp. 106ss.

²⁰ *Duproblem, Thou-problem.*

constatar que cuando en este escrito Schutz se refiere al artista, siempre habla del artista creador, del compositor y nunca del intérprete en cuanto intermedio entre la obra y el espectador. Es en *Making Music Together* (1951) cuando Schutz pasa a tener en cuenta al intérprete musical, que debe tratar de entender el sentido que el compositor otorgó a la obra para, a través de prácticamente una re-creación, transmitirla al espectador.

La característica principal del drama como forma es expresada por Schutz de la siguiente manera: “presentar al espectador, de forma inmediata y sin interpretación, relaciones entre seres humanos a través de sus actos y palabras, dentro de un determinado marco espaciotemporal” (MSDO, 172). Schutz enumera una serie de “precondiciones” comunes a todos los dramas: a) la posibilidad de interpretar el gesto y el texto de cada uno de los actores, que actúan como símbolo del héroe que él mismo presenta ante el público y ante los otros actores, b) la posibilidad de comprender las relaciones que se dan entre las personas que forman parte del drama, c) la posibilidad de experimentar el desarrollo espacio-temporal de la actuación en el escenario y d) la posibilidad de que todos los factores mencionados puedan ser pensados como vehículos de expresión o como símbolos de la idea que determina el carácter de una obra dramática concreta (MSDO, 173).

Schutz analiza los medios de expresión de los que el drama dispone, comenzando con la palabra: la palabra, y esto es muy importante, en tanto dirigida y entendida por el otro, no únicamente como expresión de una sola persona. Para Schutz “el lenguaje en sí mismo presupone al tú” (MSDO, 175). Schutz contrapone el uso de la palabra en el drama con el uso en la poesía. La palabra del poeta es pura expresión, tiene sentido en sí misma sin tener en cuenta al otro que la escucha o entiende. Quizás, aparte de la música absoluta, la poesía es la forma de arte más solitaria que existe (MSDO, 175; cfr. Schutz, 1926, 156)²¹. Sin embargo, la palabra del dramaturgo no es el yo que articula esta experiencia únicamente para sí mismo. La palabra en el drama es “comunicación, palabra dicha para otra persona, palabra destinada a ser escuchada, comprendida e interpretada” (MSDO, 176). Es más, la palabra en el drama debe ser interpretada no sólo por el público, sino también por el co-actor, el consociado²², o mejor, por el actor como símbolo del consociado con el que comparte escenario simultáneamente (MSDO, 176; cfr. Schutz, 1926, 158). De esta forma, la conclusión

²¹ En la cita de MSDO en *Collected Papers VI* el término “*loneliest*” viene erróneamente recogido como “*loveliest*”, conduciendo al lector a un lamentable malentendido.

²² *Nebennensch, Consociate*, ver supra nota 13.

que obtiene Schutz es que la precondition más importante en el drama es la relación-tú. Dicha relación se encuentra simbolizada en la acción social, primero entre los héroes y después entre los personajes que los actores simbolizan. Este hecho es una diferencia esencial con la poesía y la narración épica o novela. El espectador de una obra de teatro presencia una escena entre dos actores que “simboliza la escena que ocurrió, o mejor, que pudo haber ocurrido en algún lugar y en algún momento” entre los personajes allí representados (MSDO, 176). En una novela puede describirse la relación-tú que se da entre personajes. Sin embargo, “la descripción únicamente ofrece un lenguaje mediado”. En el drama la relación-tú es “situada enfrente del espectador sin ninguna indicación para su interpretación” (MSDO, 176).

El otro medio de expresión del que dispone el drama es el gesto²³. Mediante la palabra y el gesto, el actuar físico de los personajes, el espectador interpreta las relaciones que se establecen entre los actores, como símbolos de los héroes del drama. El espectador percibe el movimiento de los actores/héroes y reconoce sus gestos y expresiones corporales en tanto parecidos a los que él mismo podría realizar en una situación similar (MSDO, 176). Por tanto, en la medida en que los participantes en el drama respiran el mismo aire que nosotros, hablan la misma lengua y sus movimientos corporales se asemejan a los que podríamos hacer en circunstancias parecidas, “es nuestra vida la que es vivida y presentada en el escenario” (MSDO, 177). Convendría remarcar aquí la afirmación de que es precisamente la forma del drama la que “contiene en sí misma la pura duración como una precondition comprensible de cualquier interpretación” (MSDO, 177). El hecho de que el drama sea capaz de simbolizar la *durée* se basa en que somos capaces de comprender los movimientos del actor y podemos comprender la acción mediante una “introspección simpatética”²⁴, incluyéndonos como espectadores en la relación-tú con el héroe (MSDO, 177). Nuestra vida real es continua, tanto desde el punto de vista espacial como temporal; incluso nuestros sentimientos se desarrollan de forma diferente a como se muestran en escena. Y es que, aunque los eventos que se dan en el escenario traten de ser un símbolo verdadero de nuestra experiencia, no dejan de ser un símbolo (MSDO, 178). El tiempo en el cual tiene lugar el drama no es nuestra *durée*. Se trata de lo que Bergson denominaba un tiempo imaginario, que no puede ser experimentado por

²³ *Gebärde, gesture.*

²⁴ *Sympathetic introspection.* En el texto en alemán no hay ninguna referencia a algo parecido a la *Einfühlung*, lo que podría derivarse del término un tanto enrevesado utilizado por Helmut Wagner en su traducción.

nadie, nadie vive a través de ese tiempo, ni siquiera los actores del drama que tiene lugar (MSDO, 179; cfr. Bergson, 1992, 99ss).

4. La unión de la palabra, la acción y la música en la ópera

Es importante resaltar que Schutz deja muy claro que lo primero que se debe acometer en una investigación de este tipo es “establecer qué lugar ocupa la música en las capas de nuestras experiencias” (MSDO, 182). Para Schutz todos los filósofos que se han dedicado a estudiar esta cuestión han llegado a la conclusión de que “la música es un evento que tiene lugar en nuestro mundo interior y cuyo curso es independiente de los acontecimientos de nuestra vida” (MSDO, 182). Schutz se dirige al pensamiento de Schopenhauer y Nietzsche, y de los elementos que el austriaco comenta y discute podemos hacernos una idea de cuál eran sus intereses y su conocimiento de los problemas musicales del Romanticismo alemán, para poder comprender mejor cómo llega desde el período bergsoniano de los años veinte al proyecto de una fenomenología de la música que desarrollará parcialmente a partir de los años cuarenta. Es sabido que Schopenhauer desarrolla su teoría de la música en la tercera parte de *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) (El mundo como voluntad y representación) y que esta teoría influye decisivamente en el pensamiento de Nietzsche y Richard Wagner y se materializa en la música de este último. Schutz nos muestra cómo para Wagner la música se dirige a la parte de la conciencia que no participa en la percepción de las cosas del exterior, sino en la percepción de nuestro propio ser (MSDO, 182). El pensador austriaco admite sentirse conmovido por el paralelismo que realiza Wagner entre el efecto de la música y el mundo de los sueños. Richard Wagner argumenta, y es una opinión que podría haber suscrito el mismo Schutz, que nuestras relaciones con las formas de la percepción exterior dentro del espacio y tiempo no se dan ni en la música ni en el sueño. Sólo el estado de acción o trabajo es capaz de sobrepasar el estado de alerta²⁵ que tiene el músico: “la música supone la más alta excitación de la voluntad, mientras que las artes espaciales suponen la más profunda calma” (MSDO, 182). La capacidad que tiene la música de elevarnos sobre nuestra propia individualidad sólo es compartida con la religión. El músico es capaz de captar la imagen interior de un sueño y su intento de comunicar dicha imagen se sitúa más allá del tiempo (MSDO, 182). Schutz incluye una larga cita de Wagner al respecto (cfr. MSDO, 182). Más allá

²⁵ *Hellsichtigkeit, wide-awakeness.*

del lenguaje sugerente de Wagner, se puede entender el interés que suscita en Schutz, en tanto aparecen algunos de los elementos a los que el austriaco se dirigió en su estudio de la música, y que le acompañarían en sus posteriores escritos musicales: tiempo, comunicación, percepción, ritmo, cuerpo. En el texto de Richard Wagner también se menciona el estado de alerta característico de la persona sumida en la experiencia musical y la comparación con el mundo del sueño. Se puede considerar esta exposición el germen de algunas de las consideraciones que realizará Schutz sobre el mundo de la fantasía, de los sueños y del arte al hilo de las provincias finitas de sentido expuestas en *On multiple realities* (1945).

Schutz encuentra en la melodía el elemento musical más relacionado con nuestra duración interior, en virtud de su inespacialidad y continuidad²⁶ (MSDO, 184). La melodía es continua y múltiple, si bien su multiplicidad es limitada. La melodía no entiende de cosas situadas unas al lado de las otras en sucesión. La melodía viene y se va como algo genuinamente vivo que no se objetiva en el espacio y el tiempo (MSDO, 184). El ser humano es capaz de llegar más allá de su duración interior a través de su cuerpo en tanto elemento extensivo, pudiendo establecer así el espacio y el tiempo objetivo. Éstos son, además, condiciones necesarias para el tú, el lenguaje y la conceptualización (MSDO, 184). Las diferentes formas de vida, o estratos de conciencia, pueden entrar en contacto con la melodía que, como hemos visto, vive únicamente en la duración interior: el yo actuante en la danza, el gesto y el movimiento expresivo, el yo hablante en la canción y el yo pensante a través de las simbolizaciones que tienen lugar en la denominada música programática. Schutz puntualiza que, a pesar de la posibilidad de participación de las diferentes formas de vida en el fenómeno musical, “la verdadera experiencia original permanece enraizada en la duración interior” (MSDO, 184).

Ya en esta temprana aproximación a la música dedica Schutz unas reflexiones muy interesantes a la cuestión del ritmo. La música en tanto posee un ritmo se relaciona con las repeticiones, incluso determinadas repeticiones se pueden convertir en un elemento creador de forma. El ritmo se relaciona con “cosas unas-al-lado-de-otras y cosas siendo simultáneas”²⁷. Volviendo a la cuestión de la *durée*, Schutz contrapone la vivencia de la duración interior y la “salida” de dicha dimensión que realizamos a través de la acción, el movimiento y la extensión de nuestro cuerpo. El movimiento a través de la continuidad y la multiplicidad

²⁶ *Unräumlichkeit und ihrer Kontinuität, spaceslesness and continuity.*

²⁷ *Nebeneinander und ein Zugleichsein, side-by-side and things being simultaneous.*

pertenece a la *durée*, pero el camino recorrido pertenece al espacio y al tiempo. En definitiva, “la música pertenece al tiempo interior a través de la melodía, la armonía y al entrelazamiento de las diferentes voces, pero pertenece al tiempo exterior a través del ritmo” (MSDO, 185). Para Schutz el ritmo no es otra cosa que la “distribución de la melodía sobre el espacio-tiempo” (MSDO, 185). Algunas de las afirmaciones de Schutz, sin embargo, habría que matizarlas. El ritmo supone la repetición de un patrón temporal reconocible; no tiene por qué ser una melodía distribuida a lo largo del tiempo. Las notas de una melodía sí necesitan de una distribución temporal para materializarse, lo que está de acuerdo con la primacía que Wagner otorga al ritmo. Podemos imaginar una música hecha sólo de ritmo sin ninguna melodía, pero unas notas no podrían constituirse en melodía, siquiera en música, en ausencia de ritmo²⁸. Helmut Wagner incluye una nota que Schutz añadió en un margen de su manuscrito sin decirnos que se trata realmente de una cita de Richard Wagner sobre la danza, en la cual, según el músico alemán, el gesto humano trata de ser comprensible a través de los movimientos regulares. El compositor realiza una bella comparación entre la relación ritmo-música y la que se da entre el cuerpo y la luz: si no fuese por los objetos que interrumpen la luz, ésta no sería visible, y es que “sin el ritmo la música no sería percibida por nosotros” (Wagner, 1966, 76).

En su posterior escrito *Fragments Toward a Phenomenology of Music* (1944), publicado en 1976, la cuestión de la experiencia musical ocupará la centralidad de sus apreciaciones, en especial en relación con la diferencia entre la escucha y la reflexión a propósito de esa escucha. Nos movemos constantemente en dos dimensiones: la *durée* y las acciones en el tiempo espacializado. Movidos por la corriente de nuestra *durée* nos abandonamos al despliegue sonoro que supone la música sin necesidad de ocuparnos de los procesos extramusicales de la conciencia, la memoria y la asociación de ideas y conceptos. Simplemente nos sumergimos en la corriente musical. Sólo una vez que la música ha pasado podemos realizar una reflexión de lo escuchado y ser capaces de, en retrospectiva, aprehender los elementos, ya sean melódicos o rítmicos²⁹. Es en este sentido en el que debemos entender cuando Schutz nos dice que sólo podemos hablar de ritmo cuando nos salimos de la corriente y nos paramos a dirigir nuestra atención

²⁸ Ritmo: “La subdivisión de un intervalo de tiempo en secciones susceptibles de ser percibidas por los sentidos; la agrupación de sonidos musicales principalmente mediante el uso de la duración y la acentuación” (Dürr et al. 1988, 804).

²⁹ Lo aquí defendido por Schutz es una aplicación al ámbito musical de lo que ocurre con cualquier experiencia cualitativa que sólo es susceptible de ser interpretada una vez que ha pasado y sólo en ese nuevo “ahora” puede ser “simbolizable” (Schutz, 1927, 63).

a la música que ya ha pasado: “[la música] es rítmica en la medida en que ya ha pasado, igual que el movimiento se convierte en espacio una vez que ha cesado” (MSDO, 185). Schutz recurre a los conocidos conceptos de Nietzsche en esta cuestión. Para el oyente Apolíneo, el elemento rítmico aparece una vez que la música ha pasado: “la música recordada es rítmica”. En cambio, para el oyente Dionisíaco, que experimenta la música a través de sus gestos y de su cuerpo, la diferencia entre la duración interior y el elemento espaciotemporal se ve difuminada (MSDO, 185). Resulta muy interesante que Schutz sitúe, aunque sea partiendo del pensamiento de Nietzsche, al cuerpo como eslabón de unión entre lo que ocurre en la esfera de la *durée* y la esfera del tiempo espacializado. Las implicaciones del cuerpo desde el punto de vista fenomenológico en el ámbito musical se pondrán de manifiesto en *Fragments Toward a Phenomenology of Music* (1944), aunque de manera sólo apuntada³⁰. El corolario final acerca de la cuestión sería que “no existe ninguna revelación de nuestro ser que se encuentre tan íntimamente relacionada con nuestra duración interior como la música” (MSDO, 185).

Las consideraciones acerca del ritmo que Schutz ha ido desgranando se refieren exclusivamente al ritmo musical. La palabra, sin embargo, hunde sus raíces en la esfera espaciotemporal, esfera donde convivimos con nuestros consociados. En la palabra la disposición rítmica debe coincidir con una disposición que tenga significado (MSDO, 186). Para Schutz el ritmo en la palabra es corpóreo, en el sentido de que es externo, dividiendo el espacio en secuencias de versos. Schutz lo justifica argumentando que “es imposible cantar una canción en la que dicho ritmo externo no se vea destruido y sometido al verdadero ritmo interior de la música en el cual se da la inclusión del mundo exterior en el dominio de nuestra duración” (MSDO, 186). Las letras en las canciones siempre suponen una dependencia de la palabra en relación con la música. Esto explicaría que una misma melodía se utilice con diferentes palabras, que contienen diferentes significados, cosa que es característica de las canciones populares. El lenguaje viene determinado dualmente: por un lado, de acuerdo con el significado que conceptualmente va ligado a la palabra; y por otro a través del tono de voz de la persona que habla (MSDO, 186). Generalmente se acepta que los símbolos musicales proceden del mundo de la poesía. Esto significaría que, o la música

³⁰ Helmut Wagner (1977, 195) considera que si bien Schutz no estaba de acuerdo con algunas interpretaciones biologistas de Bergson acerca de algunos fenómenos psicológicos sí prestó atención al tratamiento del cuerpo como instrumento, objeto y sujeto de la experiencia inmediata que llevó a cabo el filósofo francés, cuestión que se encuentra también en Husserl.

tiene su origen en el afecto que se expresa en el contexto de la palabra o bien, aceptando la visión de Nietzsche, que la música se esfuerza por captar el estado de ánimo que precede a la creación de la poesía (MSDO, 186; cfr. Nietzsche 2009, §6, 79ss). Aunque Schutz no desarrolla esta última afirmación, a la vista de posteriores análisis fenomenológicos del austriaco, se apuntaría aquí a que la música juega un papel esencial en la comunicación en la esfera pre-predicativa.

La aportación esencial de Schutz en el estudio de la ópera es que se señala el ámbito de la pura duración y su relación con el tiempo espacializado donde se dan las acciones de los personajes como el ámbito donde se juega la naturaleza de la combinación entre drama y música que llamamos ópera. La esencia de la ópera es presentar e interpretar la relación-tú delante del espectador. La duración pura se introduce en los acontecimientos del escenario únicamente a través de la orquesta. Para Schutz en la ópera se presenta al espectador un “complejo triple de símbolo e interpretación”: el actor, cuyos gestos pueden ser comprendidos; las palabras de los actores que deben ser interpretadas tanto lingüística como conceptualmente; y las inflexiones del discurso que nos permiten tratar de comprender sus afectos y motivaciones (MSDO, 189). La orquesta es capaz de explotar esta triple interpretación:

[P]refigura el gesto y alude a su origen en los sucesos en nuestra corriente de conciencia. Desnuda a la palabra de su carácter conceptual y la reduce a una expresión de la voluntad del tú, que está enraizada en la duración interior. La orquesta relaciona todos los sucesos del sentimiento, de la vida, de la modulación e intensidad tonal con el esquema interpretativo unitario de la melodía (MSDO, 189).

5. Algunas consideraciones sobre las óperas de Mozart y Wagner

Para concluir MSDO Schutz realiza una comparativa entre el tratamiento de diferentes aspectos que Mozart y Wagner llevan a cabo en sus respectivas óperas. Para ello se centra en tres aspectos principales: el tema o argumento de las óperas, la cuestión de la continuidad y el tratamiento del problema del tú.

Tema: Para Schutz, el compositor Mozart, más que el libretista, está interesado en situar personas vivas en el escenario, en lugar de personajes históricos. Schutz nos advierte que lo interesante del destino de los personajes realmente no se encuentra en los temas de los libretistas que colaboraron con Mozart (MSDO,

192). De hecho, ocurre con cierta frecuencia que Mozart es capaz de desarrollar el sentido de toda la escena en medio de las situaciones más ridículas, más allá de la propia trama. Según Schutz, Mozart compuso situaciones más allá de las individualizaciones, de las acciones y, en definitiva, del drama. En sus óperas algunas situaciones, y como consecuencia algunas arias, podrían ser intercambiables (MSDO, 192). Schutz insinúa que Mozart compone a partir de algunos tipos ideales representados por las situaciones que se dan entre los personajes. En el escrito *Mozart and the Philosophers* (1956) Schutz profundizará en las óperas de Mozart para mostrarnos las orientaciones y relaciones sociales que se dan entre personajes.

Al contrario que en Mozart, para Wagner el ideal es la verdadera tragedia. Basándose en el pensamiento de Schopenhauer, pensó su obra operística como una salvación del sufrimiento del mundo y una creencia en el milagro. El destino de los personajes de Wagner se desarrolla delante de los espectadores. En este sentido Wagner compone toda la tragedia, mientras que Mozart compone determinadas situaciones dramáticas (MSDO, 193).

Continuidad: La actitud de Mozart hacia el tema se refleja claramente en su tratamiento musical. La música es utilizada en momentos álgidos; el recitativo es suficiente para los momentos secundarios. Para Mozart la acción es sólo una excusa para que sus héroes expresen sus sentimientos (MSDO, 193). En Wagner la orquesta tiene una posición dominante y digamos que comenta toda la acción dramática. Con el *Leitmotiv* se consigue una extraordinaria unidad de sentido, e ilustra, no sólo a personas o destinos individuales, sino también a situaciones o experiencias completas. Mientras que Mozart trata personajes, Wagner introduce la individualidad en la ópera (MSDO, 193). Desde el punto de vista musical Schutz aprecia una conexión entre el realismo de Mozart y la inflexión de la voz en los recitativos, próxima a la de la conversación. Además “los gestos que demanda de los cantantes son los movimientos naturales de las personas movidas por la pasión” (MSDO, 194). Wagner, en cambio, utiliza la declamación, como adaptación de la modulación musical al significado de la frase. Los gestos se encuentran rítmicamente condicionados por los estados de exaltación de sus héroes (MSDO, 194).

El problema del tú: Desde el punto de vista de Schutz, el mundo de Mozart no es otra cosa que “la experiencia interior de lo que nos rodea” (MSDO, 194). Mozart explota la idea del tú en un grado que nunca podrá alcanzar Richard Wagner. La inspiración dramática de Mozart y su posterior elaboración musical

se deriva de la existencia de dos personas en el espacio y el tiempo. Es así que uno de los mayores logros de Mozart se da en el desarrollo del *ensemble*, en el que varias personas cantan y actúan expresando sus diferentes actitudes ante una misma situación (MSDO, 194). En los finales grandiosos de sus óperas se dan, según Schutz, las soluciones a los conflictos planteados a lo largo de las mismas, y en dichos finales, Mozart exprime al máximo las posibilidades del “dentro de, uno contra otro y uno junto con otro de los personajes individuales” (MSDO, 194)³¹. Sin embargo, en las óperas de Wagner simplemente no ocurre que diferentes personas experimenten simultáneamente lo mismo, sino que, “por el mero hecho que una persona haya hablado, el mundo cambia en las vidas de los otros” (MSDO, 194).

6. Conclusiones

La importancia de abordar un estudio de la fenomenología de la música de Schutz comenzando por los manuscritos del período bergsonianos viene justificada porque ya entonces se aprecia que la música se encuentra dentro de los intereses principales del austriaco. El estudio del concepto bergsonianos de *durée* y su relación con la melodía, y el hecho de que la primera forma de vida con la que trabaja Schutz sea el yo duración pura, señala el ámbito de la música como un lugar privilegiado donde estudiar la experiencia pre-predicativa. Las interesantes consideraciones de Schutz al hilo del yo dotado de memoria en su relación con el yo duración pura aplicadas a la escucha musical, entendida como una alternancia entre experiencia y reflexión de dicha experiencia por medio de la memoria encontrarán en el análisis husserliano de la conciencia del tiempo su definitiva formulación por vía de las retenciones y protenciones.

Schutz estudia también con cierta profundidad el ritmo, en tanto es el elemento que nos conecta con el tiempo exterior, en oposición a la melodía, la armonía y el entrelazamiento de las diferentes voces, que pertenecen al tiempo interior. Análogamente el cuerpo es el instrumento que nos permite alcanzar el nivel de conciencia denominado por Schutz yo actuante. Mediante el cuerpo, en la danza, la música se experimenta rítmicamente fuera del ámbito de la duración interior. Aunque la verdadera naturaleza de la música se da en la *durée*, las formas de vida del yo hablante y del yo pensante participan del fenómeno musical a

³¹ *Ineinander, Gegeneinander, Miteinander der einzelnen Personen; in-each-other, the against-each-other, and the together with-one-another of the individual characters.*

través de la canción y de la conceptualización que se pone en juego en la música programática.

La aportación esencial de Schutz en el estudio de la ópera es que el ámbito de la pura duración y su relación con el tiempo espacializado donde se dan las acciones de los personajes es precisamente donde se juega la naturaleza de la ópera como combinación de drama y música. La conclusión a la que llega Schutz es que la ópera puede perseguir las dos metas que proponen Mozart y Wagner. Por una parte, la ópera acepta del drama la ilusión de identidad entre el mundo del escenario y nuestro mundo espaciotemporal, y mediante la música eleva el efecto de la palabra. Al mismo tiempo la ópera encuentra en la música un medio que hace comprender las experiencias originales de la duración pura y de la relación-tú de una manera tan profunda que ninguna otra forma de arte consigue.

Bibliografía

- BERGSON, Henri (1992). *Durée et simultanéité : à propos de la théorie d'Einstein* (1^o edición de 1968), París: Quadrige/Presses Universitaires de France.
- (2001). *Oeuvres, Édition du centenaire*, París: Presses Universitaires de France, 6^a edición (1^a edición 1959).
- DÜRR, Walther, GERSTENBERG, Walter & HARVEY, Jonathan (1988). "Rhythm", en Sadie (ed.) (1988), vol. 15, pp. 804-824.
- EMBREE, Lester (2011). "Introduction", en Schutz (2011), pp. xi-xv.
- NIETZSCHE, Friedrich (2009). *El nacimiento de la tragedia*, traducción y notas de Germán Cano, en *Nietzsche I*, con estudio introductorio de Germán Cano, Biblioteca de grandes pensadores, Madrid: Gredos, pp. 33-185.
- PIANA, Giovanni (2003). *Intorno alla filosofia della musica di Susanne Langer*, material para el curso "Fenomenologia dell'espressione e filosofia della musica" en la Universidad de Milán, 1986, edición digital, disponible en http://www.filosofia.unimi.it/piana/index.php/component/docman/doc_download/68-intorno-alla-filosofia-della-musica-di-susanne-langer.
- SADIE, Stanley (ed.) (1988). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6^a Reimpresión de la edición de 1980, Londres: Mac Millan Publishers Limited.
- SCHUTZ, Alfred (1924). "Sinn einer Kunstform (Musik)", en Schutz (1981), pp. 279-316, posteriormente en Schutz (2016), pp. 41-77, traducido al inglés como "Meaning Structures of Drama and Opera" por Helmut Wagner en Schutz (1982), pp.

- 180-207, posteriormente en Schutz (2013), pp. 171-195. Se citará como MSDO, según la paginación de CP VI.
- (1925a). “Spracharbeit [I. Teil]”, en Schutz (1981), pp. 209-243, traducido al inglés por Helmut Wagner como “Meaning Structures of Language” en Schutz (1982), pp. 125-157, posteriormente en Schutz (2013), pp. 121-150. Se citará por la paginación de CP VI.
- (1925b). “Entwürfe [zur Arbeit über die Lebensformen]”, en Schutz (1981), pp. 319-340, posteriormente como “[Entwürfe: Leben und Erkennen. Entwürfe einer Theorie der Geisteswissenschaft]” en Schutz (2006), pp. 179-199, traducido al inglés y reorganizado por Helmut Wagner como “Author’s Introduction”, en Schutz (1982), pp. 14-25, posteriormente en Schutz (2013), pp. 23-34. Se citará por la paginación de CP VI.
- (1926). “Goethe: Novelle”, en Schutz (1981), pp. 251-278, traducido al inglés por Helmut Wagner como “Meaning Structures of Literary Art Forms”, en Schutz (1982), pp. 158-179, posteriormente en Schutz (2013), pp. 151-170. Se citará por la paginación de CP VI.
- (1927). “Lebensformen und Sinnstruktur”, en Schutz (1981), pp. 79-207, posteriormente en Schutz (2006), pp. 45-173, traducido al inglés por Helmut Wagner como “Life Forms and Meaning Structure”, en Schutz (1982), pp. 31-117, posteriormente como “Life Forms and Meaning Structures”, en Schutz (2013), pp. 37-115. Se citará por la paginación de CP VI.
- (1932). *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt: Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, Viena: Springer Verlag.
- (1981). *Theorie des Lebensformen*, edición de Ilja Srubar, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1982). *Life Forms and Meaning Structure*, Londres: Routledge and Kegan Paul, traducido, introducido y anotado por Helmut R. Wagner.
- (2006). *Sinn und Zeit: Frühe Wiener Studien*, editado por Matthias Michailow, Alfred Schütz Werkausgabe Band I, edición al cuidado de Richard Grathoff, Hans-Georg Soeffner y Ilja Srubar, Munich: UVK Verlagsgesellschaft Konstanz.
- (2011). *Collected Papers V: Phenomenology and the Social Sciences*. Editado por Lester Embree, Dordrecht: Springer.
- (2013). *Collected Papers VI: Literary Reality and Relationships*. Editado por Michael Barber, Dordrecht: Springer.
- (2016). *Schriften zur Musik*, editado por Gerd Sebald y Andreas Georg Stascheit, Alfred Schütz Werkausgabe Band VII, edición al cuidado de Hans-Georg Soeffner y Ilja Srubar, Munich: UVK Verlagsgesellschaft Konstanz.

- WAGNER, Helmut R. (1977). "The Bergsonian Period of Alfred Schutz", *Philosophy and Phenomenological Research*, 38 (2), 187-199.
- (2013). "Editor's Introduction", en Schutz (2013), pp. 11-18, reimpresión de "Editor's Introduction" en Schutz (1982), pp. 3-10.
- WAGNER, Richard (1966). *Richard Wagner's Prose Works* vol. 5: *Actors and Singers*, traducción al inglés de William Ashton Ellis, Nueva York: Broude Brothers (reimpresión de la edición de 1896, Londres: Routledge and Kegan Paul).

Recibido: 18/03/2020

Aceptado: 02/07/2020

Este trabajo se encuentra bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0

