

Éktasis - Stásis

Fº. Javier González-Velandia Gómez

Tiempo lineal – Tiempo no-lineal

Tiempo y estructura se relacionan en la música de la forma más íntima y unitaria. Toda estructura sonora es necesariamente una estructura temporal; tiempo y estructura se co-pertenecen. Nuestro sentido del tiempo viene determinado fundamentalmente por factores estructurales. Entre las características más relevantes de determinadas estructuras sonoras se encuentra la tendencia, más o menos clara, a “cerrarse” perceptivamente en virtud de su propia coherencia interna. Tal tendencia otorga a la música una dirección, un sentido teleológico. Determinados momentos sonoros son vividos como consecuencia de un proceso ya acontecido. La temporalidad propia de los procesos lineales se orienta hacia el futuro: las estructuras sonoras presentan de este modo un carácter energético, dinámico, en función de la estructura temporal subyacente. Dicho de otro modo: la música genera a partir de una multiplicidad de factores (macro- y microestructuras, memoria, hábitos y esquemas perceptivos) una ex-pectativa. En la música donde la linealidad es dominante, nuestra percepción temporal se proyecta en una red continua de expectativas que durante el proceso sonoro se van confirmando o frustrando en mayor o menor medida. A su vez, estas proyecciones en su grado de cumplimiento peculiar se incorporan -a medida que el tiempo transcurre- a la experiencia total, generando a su vez nuevas disposiciones en el oyente.

El tiempo lineal es un rasgo característico de la música tonal en el sentido más amplio posible, es decir: de todo sistema definido según una lógica funcional. Dada la importancia del concepto de tonalidad, es necesario introducir aquí una breve caracterización de la misma. En su libro *Structural Functions in Music*, W. Berry define “tonalidad” del siguiente modo:

El concepto de ordenación jerárquica de las alturas ha servido de un modo u otro como base de la estructura musical desde los estadios más antiguos de tradición occidental. [...]

La práctica de sistemas jerárquicos ordenados tonalmente, por la cual se ha generado el concepto de tonalidad, posee una significación monumental. [...]; en realidad, puede argumentarse de forma convincente, que prácticamente toda la música de la tradición occidental está condicionada por algún tipo de expresión de la tonalidad. [...]

La tonalidad puede ser por lo tanto concebida en general como un sistema formal en el que el contenido de alturas es percibido funcionalmente en referencia a una clase específica de altura (pitch-class) o complejo de alturas de resolución (pitch-class-complex of resolution), a menudo preestablecido y precondicionado, el cual constituye el fundamento estructural subyacente en un determinado nivel de percepción (1).

Aunque nuestra reflexión se orienta preferentemente hacia la música contemporánea no-tonal, es fundamental y necesario tener presente la tonalidad, por la sencilla razón de que en cierta medida sigue siendo –como señala Berry- el modelo predominante que condiciona nuestra percepción musical. Las tendencias progresivas y de reposo, de tensión y resolución, son fundamentales en una determinada experiencia temporal de la música. Para J. D. Kramer, autor de una extensa monografía sobre el tema que nos ocupa intitulada *The Time of Music* (2), “linealidad y no-linealidad” son las categorías fundamentales del tiempo musical. El extenso capítulo 2 de esta obra trata el tema con gran detalle. Veamos como Kramer define las categorías de linealidad y no-linealidad:

Virtualmente toda la música utiliza una mezcla de linealidad y no-linealidad. Linealidad y no-linealidad son los dos medios fundamentales por los que la música estructura el tiempo y el tiempo estructura a su vez la música. La no-linealidad no es meramente la ausencia de linealidad, sino que es en sí misma una fuerza estructural. Ya que estas dos fuerzas pueden darse en grados diferentes y en diversas combinaciones en cada nivel de la estructura jerárquica, su interacción determinará tanto el estilo como la forma de la composición. [...]

Definamos lo primero los términos: definimos linealidad como la determinación de alguna(s) característica(s) de la música de acuerdo a las implicaciones que surgen de eventos previos en la obra. Por lo tanto, la linealidad es progresiva. Por el contrario, la no-linealidad es no-procesual: Es la determinación de alguna(s) característica(s) que se generan a partir de principios o tendencias que gobiernan en una obra entera o en una sección. Definiremos según esto el tiempo lineal como el continuo temporal creado por una sucesión de acontecimientos en los que los acontecimientos previos implican los posteriores y éstos son a su vez son consecuencia de aquéllos. El tiempo no-lineal es el continuo temporal, que resulta de principios que gobiernan permanentemente una sección o pieza. Muchas variedades de tiempo [...] (tiempo lineal dirigido, tiempo lineal no-dirigido, tiempo lineal multidirigido, tiempo-momento y tiempo vertical) proceden de grados y formas diferentes de interacción entre tiempo lineal y tiempo no-lineal (3).

No sólo la estructura tonal, la organización jerárquica del espacio-tiempo de alturas, es responsable de que vivamos una temporalidad determinada. Cualquier dimensión sonora puede generar una experiencia del tiempo de acuerdo a su carácter lineal o estático. Una condición necesaria para que tengamos una experiencia lineal del tiempo musical es que el sujeto de la percepción experimente en el devenir sonoro un proceso de acuerdo a una regla o conjunto de reglas, esto es: que viva una lógica inmanente. Ritmo, intensidad, timbre, textura, forma, pueden poseer también un carácter procesual (tendencia hacia un clímax, disolución, debilitamiento, retroceso, relajación, etc.). En realidad la experiencia global del tiempo -el tiempo propio- es la resultante de la confluencia de una multiplicidad de factores que operan de forma conjunta. No obstante, es importante dejar claro que la lógica lineal o no-lineal de un proceso ha de ser percibida como tal en la escucha a fin de ser efectiva. En especial en la música moderna, si bien ello es extensible a todas las épocas, se dan múltiples ejemplos de obras que poseen sobre el papel una lógica, que en modo alguno es percibida como tal. El que ello sea así no se debe meramente a una carencia del oyente en cuestión, sino que, más bien, forma parte –o debería formar parte al menos- de las intenciones del compositor.

Hemos hecho referencia a la funcionalidad de los sistemas tonales. En el sistema tonal las alturas poseen un determinado significado estructural de acuerdo al contexto tonal en que se presentan: dependiendo de la tonalidad, del acorde definido funcionalmente, de su lugar en un determinado punto del proceso melódico o contrapuntístico, una altura determinada “x” puede significar muchas cosas distintas (punto de reposo, clímax, transición, impulso, inestabilidad, tensión, sorpresa, etc.) (4). En la música en general y de forma modélica en la tonal, el principio gestáltico de la buena continuación o ley de continuación apropiada posee un valor explicativo de primer orden. Especialmente en la música tonal se confirma a cada instante. Es justamente dicho principio el que posibilita una escucha orientada hacia fines. De acuerdo a la estructura temporal, esperamos unos u otros acontecimientos -en un grado de probabilidad que va desde la incertidumbre cuasi-total hasta la cuasi-certeza. Transcurrido un momento, nuestra expectativa puede confirmarse en mayor o menor grado, puede diferirse o puede verse frustrada (momento de sorpresa); la “información procesada” pasará a partir de entonces a formar parte (en la memoria) del continuo estructural-temporal, incidiendo por tanto en nuestra experiencia actual, etc.

¿Cómo es ello posible? Una posible respuesta la encontramos en la interpretación fenomenológica del tiempo como continuo estructural (5). No obstante, la tonalidad tal como ha sido definida, en su sentido más general, plantea la siguiente cuestión. Sin entrar de momento a considerar el carácter de “lenguaje”, que normalmente suele asignarse a la tonalidad, podemos dar

por sentado que a diferencia de mucha música actual, en la que no se parte de sistemas predeterminados, la tonalidad constituye un sistema de reglas convencionales con las que el sujeto en mayor o menor grado de interiorización parte a priori. Es en este sentido que se emplea el término de “práctica común”. Con todas las grandes diferencias existentes entre unos compositores y otros (tonales), es innegable que hay una serie de convenciones a las cuales se atienen, y que conforman el sistema tonal. El que ello sea así es lo que justamente nos permite hablar de evolución del sistema tonal. Por lo tanto, la experiencia del tiempo a nivel estructural vendrá determinada por dos factores: 1) la propia lógica estructural individual del proceso de una obra determinada (estructura) y 2) las estructuras tonales subyacentes como sistema omniabarcante de pautas contraídas en la experiencia y mediatizadas culturalmente. Con la crisis de la práctica común, el segundo factor tras un largo y complejo proceso queda “suspendido”. ¿Significa esto una anulación de la temporalidad teleológica determinante de la tonalidad?

El final de la tonalidad ha supuesto indudablemente la apertura a nuevos planteamientos de la escucha y de la forma de concebir el tiempo: una emancipación del tiempo lineal. No obstante, el principio estructural sigue operando. En realidad dicho principio, a diferencia de la tonalidad, tiene un carácter universal y necesario (a priori): todo proceso sonoro tiene por definición una forma, un “sentido”, una temporalidad característica. En cualquier caso, la ruptura con el sistema tonal supone un reto a un oído educado tonalmente, al no disponer de un conjunto de reglas preestablecidas, que doten de significatividad al texto musical, ni de unas formas a priori, que sirvan como referente espacio-temporal. El ocaso de la tonalidad implicó no sólo el final del paradigma funcional, sino un debilitamiento considerable de las formas tradicionales tonales como la fuga o la sonata (condicionadas por la tonalidad) y, en última instancia, su plena desaparición y sustitución por formas libres o estructuras. Todo ello ligado a otras transformaciones profundas en el concepto de composición ha creado una situación tan novedosa como fascinante. La pregunta que ahora hemos de hacernos es la siguiente: ¿en qué medida la ausencia de una subestructura tonal (o superestructura) determina nuestra percepción musical, nuestra vivencia del tiempo?; ¿es posible una renovación del tiempo lineal desde una lógica no tonal? Es un hecho, que desde sus inicios la música contemporánea ha producido una multitud de obras en las que el tiempo lineal juega un papel importante a nivel perceptivo e incluso, al igual que en las obras del período clásico-romántico, es dominante. La tonalidad con su lógica cadencial no es empero el único medio existente de dotar al flujo musical de una tendencia claramente teleológica (6). Procedimientos con un sentido procesual los encontramos, por ejemplo, en algunas obras de G. Ligeti. A partir de unas condiciones iniciales determinadas, Ligeti somete el material a una serie de procesos, de reglas, en distintos

niveles (ámbito tonal, espacio interválico, división de las duraciones, intensidad, textura) (7), de los cuales resulta una impresión global lineal más o menos perceptible debido a la extrema complejidad en la imbricación de momentos estructurales.

La comprensión de la no-linealidad presenta mayores dificultades, debido a que -como señala Kramer- nos es menos familiar. A diferencia de las culturas orientales, la idea de progreso ha desempeñado un papel decisivo en la cultura occidental. Si el tiempo lineal interpreta simbólicamente el sentido teleológico occidental, el “tiempo prometeico”, en la música de Oriente –con su estatismo, su ritualidad- es el círculo símbolo predominante: Tiempo prometeico-Tiempo cíclico. La música no-lineal es, en definitiva, un reflejo de actitudes culturales y estilos de vida no lineales (8). ¿Qué entendemos, pues, por “no-linealidad”?

Para lograr un mínimo de claridad debemos distinguir con precisión entre consecuencia y cambio como dos cosas muy distintas a nivel estructural. Un principio lineal supone el que experimentemos un momento como consecuencia de un proceso previo, como por ejemplo la resolución de un proceso cadencial -en un contexto tonal-, o la resolución en un acorde –en un contexto atonal- con un cierto grado de estabilidad (reposo) tras un proceso armónico más o menos lineal (tensión→ relajación.). Tal proceso, como ya hemos mostrado, se caracteriza por su proyección temporal (expectativa). En un proceso no-lineal, por el contrario, los diferentes momentos (9) que se suceden de forma más o menos continua (pueden darse interrupciones), no son consecuencia unos de otros, sino que simplemente son sucesivos temporalmente, cambian. Ejemplos: el cambio repentino de textura en una determinada fase (a no ser que venga preparada de algún modo), no es consecuencia de nada; la instrumentación de una pieza de gamelán (su colorido dominante) tampoco es consecuencia de nada, sino más bien un factor estable.

Mientras que los principios lineales existen en continuo devenir, las determinaciones no-lineales no crecen o varían. Los principios no-lineales pueden revelarse gradualmente, pero no se desarrollan a partir de sucesos o tendencias previas. La no-linealidad de una obra o de un fragmento está presente desde su inicio. La dinámica de comprensión de la no-linealidad de una obra consiste en el aprendizaje de sus relaciones inmutables (10).

La lista siguiente enumera de forma sintética las propiedades esenciales asociadas a las categorías de linealidad y no-linealidad:

Linealidad ←————→ No-linealidad

Escucha teleológica	Escucha acumulativa
Éxtasis/Estasis	Estasis/Éxtasis
Tiempo direccional	Tiempo no-direccional
Centrífugo	Centrípeto
Dinamismo	Estaticidad
Horizontal	Vertical
Rectilíneo	Circular
Movimiento	Quietud
Cambio	Persistencia
Progresión	Consistencia
Determinación	Neutralidad
Devenir	Estar
Temporal	Atemporal
Hemisferio cerebral izquierdo	Hemisferio cerebral derecho

Horizonte temporal y continuo estructural.

Si bien estas distinciones resultan útiles e importantes, distan bastante de ser - como el propio Kramer reconoce- lo suficientemente claras. En mi opinión, ello se debe en parte a la ausencia de una teoría de la percepción que de razón de ambas modalidades de temporalidad. No es este el asunto central del libro de Kramer, aunque en él encontramos valiosas sugerencias e indicaciones, que hemos tenidos en cuenta al abordar nuestro propio análisis. Conviene no obstante, no dejar pasar esta ocasión para intentar profundizar en algunas cuestiones ya planteadas en torno a la ambigüedad que envuelve a estas nociones. Concretamente: ¿qué significa “consecuencia”? ¿en qué sentido hablamos de “causalidad” en un proceso musical? En primer lugar, como ya hemos dicho, han de ser distinguidas con claridad las categorías “linealidad y no-linealidad” de la expectativa como momento fundamental de la estructura temporal. Un proceso no-lineal, entendiéndolo por tal un proceso en que los momentos estructurales que lo componen no se derivan unos de otros, también manifiesta un modo peculiar de expectativa. Todo proceso temporal sonoro constituye de suyo una estructura. Incluso en el caso más extremo de indeterminación absoluta, es decir una “música de cambios” (music of changes), que a nivel perceptivo tiende a una impredecibilidad total (cualquier acontecimiento puede suceder en cualquier instante), subsiste siempre -pese a su tendencia estática- una expectativa por difusa que sea. Tal vez haya sido John Cage, el músico que con mayor radicalidad ha planteado una concepción

no-lineal de la música. En su búsqueda por reencontrar una experiencia pura del sonido absolutamente “libre” de toda subjetividad, la música de Cage implica un concepto y una vivencia del tiempo, que a los oídos de un occidental resulta tan novedosa como extraña.

Es, pues, posible hacer una composición musical cuya continuidad esté libre de memoria y gustos personales (psicología) y también de literatura y de las “tradiciones” del arte. Los sonidos penetran en el espacio-tiempo centrados en sí mismos, sin la traba de tener que rendir servicios a una abstracción: sus 360 grados de circunferencia libres para un juego de interpenetración (11).

No vamos a entrar ahora a debatir la mixtificación implícita en la concepción sonora a-dialéctica de Cage, criticada desde diferentes puntos de vista por Boulez y Nono. En cualquier caso, sí es importante destacar la enorme influencia que ha ejercido en muchos compositores de vanguardia. Por otra parte y con independencia de Cage, el compositor italiano G. Scelsi, ha iniciado un camino de introspección meditativa de carácter trascendental, que busca en la microestructura del sonido la clave de la experiencia musical. Como en Cage la inspiración del pensamiento místico oriental es también reveladora. Si la flecha rectilínea simboliza el tiempo lineal, el círculo o la esfera simbolizan el tiempo no-lineal. La omnipresencia temporal como momento estático, en tanto que expresión de un orden eterno e infinito, encuentra en la imagen del círculo un símbolo adecuado. Tiempo circular, por lo tanto, en contraste al tiempo lineal.

El sonido es esférico, es redondo. [...] Todo lo que es esférico posee un centro. Ello puede ser probado científicamente. Sólo aquel que penetra en el núcleo del sonido es un músico. Quien no es capaz es un artesano. Un artesano musical merece respeto, mas no es un verdadero músico, ni tampoco un verdadero artista (12).

Energía creadora artística. ¿Qué es eso?

Es la capacidad de detener el movimiento, de cristalizar la duración en un instante, de extraerla – y traducir este momento a un material verbal, sonoro o plástico, por medio de un esfuerzo de todo nuestro ser (13).

Búsqueda de una nueva escucha que penetra en la vida interior del sonido. Una experiencia como la que describe Scelsi, ¿no se relaciona con ese énfasis e interés cada vez más acusados tan sintomáticos de la creación actual por todos aquellos aspectos relacionados con las dimensiones atómicas del sonido,

con sus microdimensiones: microtonalidad, análisis y síntesis espectral, multifónicos,..., y en general, con una escritura radicalizada que incide en las gradaciones del timbre y de la temporalidad más sutiles? Hemos de precisar, no obstante, que el descubrimiento de la microtemporalidad, tal como es aludido por Scelsi, no se refiere propiamente a la estructura física del sonido, a los “átomos-sinusoides” (Stockhausen) que lo constituyen, sino más bien a una propiedad fenoménica perceptible en una escucha atenta, esforzada, tensa. De lo que se trata es de la escucha. Las sutiles gradaciones del timbre a pequeña o a gran escala se escuchan realmente: los intrincados “contrapuntos”, sus variaciones continuas, que una sola nota prolongada en el tiempo manifiesta, todo ello apunta a una visión del tiempo estática, replegada en una especie de eternidad virtual, un tiempo centrípeto: detener el movimiento para penetrar en el interior del sonido.

En lo que sigue, intentaremos ofrecer una breve descripción que arroje algo de luz sobre las cuestiones apuntadas. La percepción de los objetos sonoros que constituyen como momentos estructurales la experiencia total, no se agota en un puro devenir sensible. Cada momento anuncia, en función de su estructura y de las relaciones que se van generando en el decurso temporal (continuo estructural), más de lo que comparece como impresión vivida, como “ahora” (14); cada momento estructural “a, b, c,...” tiene un “horizonte” interno que remite anticipadamente a otras fases del continuo estructural como las “que vienen” (“anticipaciones de la percepción”, “ideas implícitas”). El presente vivo se va enriqueciendo más y más a medida que la experiencia avanza: el pasado se conserva en la memoria modificándose continuamente. El pasado, a su vez, repercute en nuestra percepción actual, de tal modo que determina nuestra conciencia del porvenir, la cual se proyecta ex-táticamente. Por último, los momentos estructurales vividos afectan retroactivamente a lo ya acontecido, esto es: perfilan su sentido, su significado estructural. Destaquemos que todo este complejo proceso de constitución de la temporalidad tiene lugar de forma pasiva (15), esto es: no precisa de menciones específicas o actos mentales sobrevenidos. Cuanto más nos “olvidamos” del tiempo, con mayor intensidad experimentamos la música....

El complejo tejido que va constituyéndose en la conciencia del tiempo depende de las estructuras sonoras, esto es: de los objetos-momentos que en un nivel superior de constitución son igualmente un rendimiento (Leistung) de la conciencia. De acuerdo a las estructuras vividas nuestro campo sonoro experimenta continuas mutaciones: tiende a dilatarse proyectivamente hacia el futuro o se comprime retrayéndose al presente. Cuando la música presenta una dirección clara que, anticipándose al presente, tiende a rebasar lo dado en pos de un objetivo hablamos de “líneas de deseo”. La música es experimentada como poseyendo una “causalidad” implícita; avanza hacia una meta anhelada y el oyente siente su avance, su continuidad, como una cuasi-

necesidad interior. Por el contrario, cuando en un proceso temporal los acontecimientos sonoros no responden a una lógica claramente determinada la percepción deviene “pasiva”: la música se torna contemplativa, estática, el tiempo se verticaliza. A diferencia de la música funcional en la que los hábitos genéticamente interiorizados (lenguaje tonal en su sentido amplio) y las formas fuertes dominan el discurso, en la música no-tonal las líneas de deseo muestran una mayor ambigüedad y discontinuidad; su direccionalidad es más abierta, las formas (Gestalten) son más débiles. Esta ruptura de la linealidad puede llegar a ser extrema, como sucede de forma ejemplar en la música de Cage y de Feldman. Son precisamente estos compositores los que más conscientemente han buscado un camino radicalmente nuevo de la composición y, por lo tanto, de la escucha, al tratar de liberar la escucha de la memoria y los gustos personales (psicología), así como de las “tradiciones” del arte. La neutralización de la memoria (pasado) conlleva una neutralización de la anticipación (futuro); la escucha no se dirige hacia nada, no busca soluciones aprendidas, toda “redundancia” es evitada, y por lo tanto el presente absorbe sobre sí todo el peso, acumula toda la energía gravitacional. Los sonidos simplemente son lo que son, la escucha se torna un dejarse escuchar, un dejar ser al sonido; pura receptividad, sonido que penetra en nuestro interior para así ser penetrado, redondo, profundo, centrado en sí mismo; estancia, no lucha; tiempo replegado, estático, centrípeto: éxtasis de eternidad.

A la luz de estas descripciones fenomenológicas sobre la temporalidad de la música podemos contemplar con una mayor claridad las relaciones entre música y subjetividad de acuerdo a las categorías de tiempo lineal y no-lineal. A diferencia de los principios lineales en los que las determinaciones varían de forma progresiva proyectándose en el tiempo, los principios no lineales se revelan de forma gradual y acumulativa. La “causalidad” implícita del tiempo lineal es vivida participativamente por el oyente. La estructura periódica, el carácter motórico del ritmo y la lógica cadencial dan a la música un sentido teleológico más o menos acusado dependiendo del estilo. Ello incide incluso corporalmente: la música contagia rítmica y afectivamente. Entre música y oyente se establece una relación de simpatía, de vibración simultánea. Por el contrario, en la experiencia del tiempo no-lineal la dificultad de anticipar en cada momento el acontecer sonora hace que la escucha devenga pasiva. Ello no significa ausencia de tensión en la escucha. Al contrario: la música no-lineal precisa con frecuencia de una gran concentración y una memoria sofisticada a fin de reconstruir significativamente en nuestro interior su estructura inmanente. El que ello sea así es, en mi opinión, justamente una de las causas principales del rechazo, del extrañamiento (Entfremdung), que frecuentemente encuentra la música de vanguardia en una gran parte de la sociedad. El reproche de asignificatividad –frecuente ya no sólo entre el gran público, sino también entre los estudiosos de la música- se basa en un equívoco similar: el debilitamiento

de los principios lineales no significa en modo alguno ausencia de sentido o arbitrariedad. Las estructuras de la música de Cage también poseen un sentido, incluso aunque se pretenda que carezcan de él –tarea imposible e infructuosa; sencillamente poseen otro sentido (16). Por otra parte, las relaciones que se van constituyendo en la percepción lejos de ser “inmutables” generan una compleja dialéctica que repercute en la expectativa. Lo que distingue, pues, la expectativa de una música basada en principios no lineales de la que caracteriza música tonal es su grado de indefinición, su apertura más incierta, su carácter “estadístico” – lo cual nos permite hablar de categorías diferenciadas o modalidades de tiempo en la experiencia total de la música.

Estasis-Éxtasis.

Hemos estado manejando los términos “estasis” y “éxtasis” de forma intencionadamente ambigua. La elucidación de los campos semánticos de ambas palabras podría aportarnos algunos datos interesantes en la comprensión de las categorías del tiempo musical. De ahí que merezca la pena hacer un pequeño inciso y detenernos a meditar sobre ellas.

De “stásis” (στάσις, -εως) procede el término médico “estasis”, que el diccionario de la Real Academia define como “estancamiento de sangre o de otro líquido en alguna parte del cuerpo”. En griego “stásis” presenta un amplio espectro de significados: acción de poner, colocación, estabilidad, fijeza, sitio, posición, puesto, postura, sublevación, sedición, revuelta, lucha de partidos, disensión, querrela, disputa, partido, facción.

Por otra parte, al campo de “estática” (del griego στατική) - la “parte de la mecánica que estudia las leyes del equilibrio”-, pertenece el adjetivo “estático, -ca” (στατικός): “que permanece en un mismo estado sin mudanza en él”; y figuradamente: “dícese del que se queda parado de asombro o emoción.”

“Ékstasis” (ἔκστασις, -εως), por último, significa en griego “suspensión, estupor, transporte, arrobamiento, éxtasis, extravío, locura”. Sobre la evolución del término griego citaremos por su claridad un extenso pasaje extraído del Diccionario de Filosofía de Ferrater Mora:

Según É. Gilson (La théologie mystique de Saint Bernard, 1934, pág. 27, nota), el término ‘éxtasis’... parece haber sido introducido en el vocabulario cristiano por Tertuliano (Adversus Marcionem, IV, 22). Tertuliano manifiesta deberlo a los griegos. ‘Éxtasis’ significa “fuera de la propia razón por gracia divina”, amentia. Plotino y los neoplatónicos hicieron uso del concepto de éxtasis acaso con mayor frecuencia que cualesquiera otros filósofos griegos. De los neoplatónicos deriva la significación de ‘éxtasis’, ἔκ-στασις (= “desplazamiento”, “perdida”), como salida de sí mismo, abandono de los lazos que unen el “sí mismo –la conciencia, el yo, el espíritu- a lo material, y el

traslado del alma a una región en que se pone en presencia directa de Dios, o según la filosofía sustentada, de lo inteligible. El éxtasis es por ello el estado que mediante el entrenamiento ascético y la purificación, permite, como decía Plotino, un “contacto” con lo divino. Esta salida de sí no significaba, empero, para Plotino [...], la supresión de todo lo racional para sumergirse en la irracionalidad; lo que el éxtasis alcanzaba era más bien cierto elemento supra-racional para llegar al cual el pensar racional constituía una de las principales vías de acceso. Pero el éxtasis, a la vez, colocaba al alma en una situación en la cual todo decir y enunciar resultaban insuficientes. El éxtasis podía llegar hasta la supra –racionalidad, pero tenía que prescindir de toda envoltura verbal, todavía inmersa en lo sensible. El éxtasis era, en suma, la perfecta contemplatio. En los místicos medievales, el éxtasis divino era definido habitualmente como un raptus mentis. La “mente” quedaba “arrebataada” en el éxtasis al alcanzar el último grado de contemplación, el grado en que cesaba toda operación de las potencias inferiores. Ahora bien, mientras la mística helenística pagana suponía, por lo menos implícitamente, que el estado de éxtasis es alcanzado por un esfuerzo total del alma, la mística cristiana [...], admitía que después de la “lucha con Dios” era necesaria alguna gracia divina para que éxtasis fuera posible: el “alma” no se bastaba, pues, totalmente a sí misma (17).

Estático y extático poseen, pues, en común los sentidos de “quietud”, “estancia”, “equilibrio”, “suspensión”, “contemplación”; no obstante, ambas palabras connotan también un campo de sentido contrario: “lucha”, “transporte”, “salida de sí”, “movimiento (hacia lo otro, la trascendencia)”. Tal ambigüedad queda reflejada en el modo como entendemos el tiempo de la música. La movilidad característica del tiempo lineal tiene un carácter proyectivo y, por lo tanto, ex –tático (18); por el contrario, cuando vivimos el paso del tiempo como presencia, como detención, como cuasi- eternidad, “estáticamente”, esto es: no-linealmente (u horizontalmente), ello significa también un movimiento trascendente: el movimiento por el cual salimos de nuestra mismidad temporal para contemplar arrobados el ahora eterno. Naturalmente, cuando hablamos de “tiempo suspendido”, se trata de una metáfora que alude a una modalidad fundamental de experiencia del tiempo en determinadas obras. Por otra parte, como ya hemos mencionado, una música absolutamente anclada en un presente inmóvil, constituye un caso límite, esto es: una pura abstracción. Un mínimo de expectativa, de tiempo en definitiva, es necesario para poder percibir (= ser) un objeto sonoro. Además, todo proceso musical, como ya hemos repetido en varias ocasiones, posee una forma, por débil que ésta sea y, por lo tanto, entraña ciertas implicaciones a nivel estructural.

En las obras donde el sentimiento de linealidad es dominante, es decir en aquellas obras que obedecen a una lógica tonal, el éxtasis en el sentido de

suspensión puede llegar a ser significativo. En algunas obras de Schubert, por ejemplo en la sonata en si bemol (1er. y 2º movimientos), escuchamos y sentimos esa suspensión del instante, que se demora continuamente como no queriendo en su inmortal belleza despedirse nunca (el goethiano "... detente, eres tan hermoso..."). Pero incluso en los movimientos rápidos (el 4º), Schubert tiende a la circularidad, a la repetición, a la detención- a diferencia de la fuerte determinación de los finales beethovenianos-, mostrando así una tendencia a lo estático que anticipa, salvando las enormes e innegables distancias, una comprensión de la temporalidad que será decisiva en compositores como Debussy, Cage o Feldman.

Entre categorías

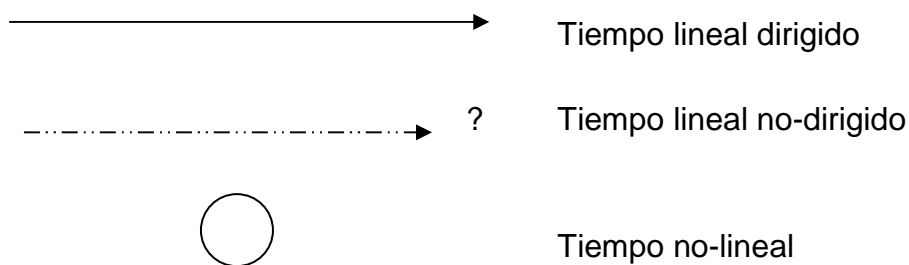
En tanto que límites ideales (categorías) tiempo lineal y tiempo no-lineal nunca existen en toda su pureza. En la escucha real lo que se da, es, más bien, una combinación (y una coexistencia) en mayor o menor grado de ambas modalidades de tiempo. La preeminencia de una u otra es lo que nos hace tener un sentimiento global del tiempo en una u otra dirección, lo que marca la diferencia. Expresado de otro modo: entre el tiempo lineal y el tiempo no-lineal media un continuo en el que son posibles todas las gradaciones, todas las fusiones. El tiempo propio de una obra es siempre una síntesis compleja de acuerdo a las estructuras percibidas, en la que además de las categorías básicas estudiadas existen otras importantes, y con las cuales se relacionan, como son: tiempo liso y tiempo estriado; continuidad-discontinuidad; microtiempo-macro tiempo; tiempo multidirigido; orden temporal.

La temporalidad lineal perdió su carácter universal a comienzos del siglo 20. Con la disolución de la tonalidad, los compositores tuvieron que idear nuevos recursos para dotar a su música de un cierto sentido de finalidad. El tratamiento del ritmo y la textura, por una parte, y el énfasis y la reiteración sobre un sonido (o una formación sonora) por otra, fueron dos de los principales medios que usaron los compositores para crear procesos "cadenciales" o polares.

Así pues, aunque una gran parte de la música del siglo veinte exhibe un alto grado de linealidad, sólo en cierta medida esta linealidad está dirigida hacia un fin. En otras palabras, la linealidad atonal opera básicamente en los niveles jerárquicos más superficiales, pero no en las capas medias o profundas. La estructura profunda (sea lo que sea –no estoy, desde luego, aludiendo a las Urlinien schenkerianas para las composiciones atonales) de tal música se revela de acuerdo a cadenas de Markov de orden inferior que determinan estructuralmente acontecimientos significativos. La música que es no-direccional de este modo en sus niveles profundos sugiere un tipo de linealidad diferente a la de la música tonal. La música que manifiesta este sentido

especial del tiempo, al cual vengo llamando “linealidad no-dirigida”, está –al igual que la música tonal- en constante movimiento, pero los objetivos de dicho movimiento no son inequívocos. Una linealidad no-dirigida habría sido probablemente impensable en la música occidental de épocas anteriores. Pero es muy apropiada en este siglo, si tenemos en cuenta la ruptura con la orientación hacia fines en la mayoría de la música reciente. La música lineal no-dirigida evita la implicación que conlleva el que ciertas alturas llegasen a ser totalmente estables. Una música así nos transporta y nos guía a través de su continuo fluir, pero realmente no sabremos muy bien a dónde llegaremos en cada frase o sección, y sólo lo sabremos una vez que hayamos llegado (19).

La interesante distinción de Kramer entre tiempo lineal dirigido y tiempo lineal no-dirigido plantea, por lo tanto, una categoría en cierto sentido intermedia entre el tiempo teleológico y el tiempo suspendido. Todas estas modalidades de temporalidad tienen sus correspondientes tipos de continuo: continuo lineal dirigido, continuo lineal no-dirigido, continuo no-lineal.



A pesar de la relación inmediata y evidente entre el tiempo lineal dirigido y la música tonal, ésta no debe ser entendida de un modo categórico. Como ya hemos dicho, un tiempo lineal absolutamente dirigido es un límite ideal, que no puede darse en la experiencia. Una música absolutamente dirigida equivaldría a vivir su transcurso con un índice de certeza total; o dicho de otra manera: como un a priori, pura redundancia. Lo cual es, ciertamente, absurdo. La música tonal no es ni puede ser totalmente previsible, siendo imposible trazar un límite exacto entre la direccionalidad y la no-direccionalidad. Más bien, es el juego entre lo que adviene presencia sonora y lo que el oyente anticipa (normalmente con un grado de incertidumbre significativo) lo que caracteriza la escucha tonal -y en buena medida también la no-tonal. Por otra parte, en los casos en que el tiempo dominante es el tiempo no-lineal, también existen grados. Incluso en una música acusadamente estática se crean de continuo expectativas - si bien vagas e inciertas en cuanto a su determinación-, que resultan de factores estructurales (impulso rítmico, modelos interválicos recurrentes, evolución textural,...). A este respecto, me parece interesante la comparación que hace R. S. Brindel –a propósito de Intersection I de Feldman y Mixtur de Stockhausen (20)- entre las concepciones europea y americana.

Aunque *Mixtur* e *Intersection I* fueron escritas a más de una década de distancia, y aunque ambos compositores estaban interesados sólo en la altura relativa (aguda, media y grave), estas obras delatan las mentalidades diferentes de ambos continentes. Para el compositor europeo, la música ha de tener una dirección, ha de moverse como en olas hacia una conclusión emocional. Para el americano (tal como queda ejemplificado en Feldman y sus seguidores), la música puede existir sin necesidad de tal oleaje emocional; idealmente ella acuna al oyente en un estado de abandono y de relajación mental. Los acontecimientos decisivos deben, por tanto, evitarse. Como contraste, podemos observar la precisión rítmica y el ímpetu de los primeros tres compases de Stockhausen, y cómo los compases restantes, rellenos de una dispersión de sonidos puntillistas, crecen en densidad y luego decrecen (21).

Éktasis – Stásis

Francisco Javier González-Velandia Gómez

Stockhausen: *Mixtur*

TUTTI SEITE 5

⑥ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{2}$ ⑦ MASSIG MOLTO
 ACCEL... RIT... ACCEL... RIT.

4 5 6

TUTTI
 STREICHEN (MIT EISENFEILE)

SCH *mf* *f* *p* *1 p*

VOR MÜSEN DRÜPFEN

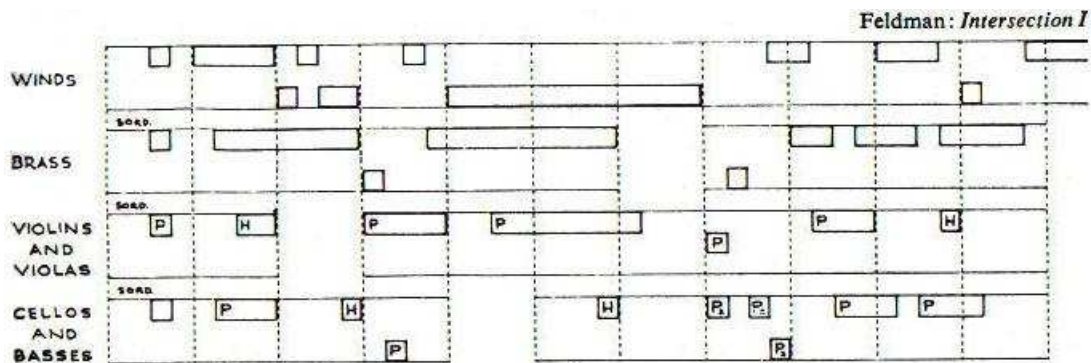
H *pp* *f* *pp* *pp*
 FI Ob. KL Fg. *pp* *f* *pp* *pp*
 MAKE TRILLER *pp* *f* *pp* *pp*
 TOTTI

MACHEMANER ATREM

B *pp* *f* *pp* *pp*
 hohe Ho. To. *pp* *f* *pp* *pp*
 tiefe Ho. Ps(Tb) *pp* *f* *pp* *pp*
 MAKE TRILLER BIS ① *pp* *f* *pp* *pp*
 TOTTI MAKE TRILLER BIS ①

P *pp* *f* *pp* *pp*
 VI I *pp* *f* *pp* *pp*
 VI II *pp* *f* *pp* *pp*
 Va - Vc *pp* *f* *pp* *pp*
 Vc *pp* *f* *pp* *pp*
 TOTTI *pp* *f* *pp* *pp*

S *pp* *f* *pp* *pp*
 VI I *pp* *f* *pp* *pp*
 VI II *pp* *f* *pp* *pp*
 Va - Vc *pp* *f* *pp* *pp*
 Vc *pp* *f* *pp* *pp*
 KEINE TRILLER *pp* *f* *pp* *pp*
 MAKE TRILLER BIS ① *pp* *f* *pp* *pp*
 MAKE TRILLER BIS ① *pp* *f* *pp* *pp*
 MAKE TRILLER *pp* *f* *pp* *pp*
 TOTTI MAKE TRILLER



Tiempo-momento. Tiempo suspendido.

Una música que ni comienza ni finaliza propiamente, que fluye de forma paradójica extáticamente como una presencia dilatada sin límites definidos: tiempo hecho de eternidad, tiempo “suspendido”. ¿Cómo detener empero el tiempo? ¿De qué forma se articula una música para constituir un tiempo virtualmente “detenido”? Antes de pasar a responder estas cuestiones debemos hacer referencia a otra modalidad de tiempo, que en cierta forma apunta a lo que hemos denominado tiempo “suspendido”. Se trata del “tiempo-momento”. La expresión acuñada por Cramer de “tiempo-momento”(22) (moment-time) deriva del concepto de “forma-momento” (Momentform) de Stockhausen. Una forma-momento consiste de una serie de “islas” sonoras o “momentos” desconectados. La discontinuidad extrema entre momentos no significa empero, que no existan relaciones estructurales profundas entre los mismos. En todo caso, la impresión global del oyente, sí debe responder a esa apariencia de arbitrariedad, de marcada discontinuidad característica de las formas-momento y extraña a toda lógica lineal. Y también cabe la posibilidad extrema de que el orden de sucesión no sólo parezca arbitrario, sino que realmente lo sea -como ocurre en las formas “móviles”. En una forma móvil el compositor deja al intérprete la posibilidad más o menos abierta - de acuerdo a las restricciones prefijadas- de decidir libremente el orden de las distintas secciones, módulos o momentos. Cramer menciona como ejemplos significativos *Available forms I* (1961) de Earle Brown, *Mixtur* (1964) y *Momente* (1961-1972) de Stockhausen. Añadiremos por nuestra parte que además es obligado mencionar aquí la figura de Roman Haubenstock-Ramati, del cual procede por cierto el término “móvil” y que desarrolló una estética muy personal basada en sus teorías sobre los móviles. El ejemplo (23) que figura a continuación reproduce un fragmento (parte superior derecha) de su *Mobile for Shakespeare* (sonnets 53 and 54) para voz (soprano) y seis instrumentistas (percusión, piano, celesta y vibráfono o marimba).

Éktasis – Stásis

Francisco Javier González-Velandia Gómez

Por lo tanto, una composición en tiempo-momento no comienza, sino que se pone en marcha; no termina propiamente, sino que sencillamente cesa, se detiene. Sus secciones están mínimamente conectadas: entre ellas pueden existir relaciones motívic, de textura, de timbre,... de las cuales depende la unidad, pero no podemos decir que estén conectadas por transición. “ Los momentos, en definitiva –escribe Cramer-, son secciones cerradas sobre sí mismas, que se suceden de forma discontinua, y que son oídas más por sí mismas que por su participación en la progresión de la música.” La amplitud y variedad de obras que participan de algún modo del tiempo-momento (24) muestran como esta noción no depende de ningún estilo. “Se trata en definitiva -continua diciendo Cramer- de un concepto profundamente integrado la cultura contemporánea” El texto con el cual concluye Cramer la sección 2.10 (no-linealidad y discontinuidad), introduce algunas ideas importantes respecto a las modalidades de tiempo que estamos estudiando.

Si el orden de los momentos es aparentemente arbitrario, si la pieza no tiene comienzo ni final, ¿es que carece entonces de forma? Yo sostengo que incluso una música que existe puramente en tiempo-momento tiene una forma discernible y que la forma procede de las proporciones y/o la coherencia entre momentos: ambos principios no-lineales. La clausura (self-containment) de los momentos permite al oyente comprenderlos como entidades. El modo como estas entidades se adhieren en un todo coherente se explica mediante la escucha acumulativa, un modo de percepción que puede darse con toda probabilidad en ausencia de procesos lineales a gran escala. Cuando escuchamos una pieza, almacenamos más y más información respecto a la forma. A medida que escuchamos más, vamos comprendiendo más la no-

linealidad plasmada en la consistencia y el balance (o ausencia de ellos) que genera la forma no-lineal. Por lo tanto, en una forma-momento las proporciones entre secciones, a fin de crear un sentido global de balance, son tan importantes, o incluso más, que en la música tonal (25).

Resulta evidente que sólo es posible organizar perceptivamente con sentido una música si el receptor del mensaje dispone de memoria. La función de la memoria en la música no-tonal es aún más decisiva que en la tonal debido a que en la primera, por regla general, el oyente no dispone de un “lenguaje”, ni de unas estructuras “a priori” en las que encajar con sentido el decurso sonoro. Por decirlo de algún modo: la “forma” se va revelando a medida que el tiempo avanza. Y la organización de esa forma se debe a una síntesis continuada sólo posible en y por la memoria. Los modos en que el oyente dota de sentido la obra en cuestión dependen, por otra parte, de factores subjetivos decisivos tales como los hábitos contraídos (“esquemas perceptivos”), el grado de concentración, la familiaridad con un estilo determinado o la capacidad memorística entre otros. Suponemos que es a esto a lo que Cramer en la anterior cita denominaba “escucha acumulativa”. Realmente en toda música, ya sea tonal o no-tonal, la escucha acumulativa (al igual que en un nivel temporal de mayor amplitud los “hábitos” que se van sedimentando en la conciencia) desempeña una función esencial. No obstante, ¿es posible una música que por su propia forma atenúe la memoria y por lo tanto modifique nuestra experiencia del tiempo? Ya vimos anteriormente como Cage hablaba de una continuidad “libre de memoria”. En muchas obras modernas la continuidad extrema, la ausencia de articulación y la laxitud de las estructuras, hacen difícil que el oyente pueda “organizar” su experiencia entre otras cosas porque eso es justamente lo que el compositor desea. Tampoco se trata de un puro nonsense, lo cual es imposible, como ya tuvimos ocasión de argumentar. Se trata de una nueva forma de escucha.

En las obras que exploran la fusión total (consistency), la memoria funciona igualmente, al menos en la medida que nos introduce en una “atmósfera”, nos proporciona una cierta familiaridad con la música. Y ello también genera su peculiar expectativa. Toda sucesión de acontecimientos sonoros genera cuanto menos una anticipación en la que cabe una gama continua de grados de probabilidad (desde la mayor resolución hasta una, por decirlo de algún modo, escucha “a tientas”.) En todo caso la tendencia general en este tipo de obras es la de la disolución de la memoria, lo cual repercute en la escucha: en vez de vivir desarrollos, procesos, la percepción se torna extática, como si tuviese ante sí un único y gran “momento”, un infinito “ahora”.

Una característica importante de este tipo de obras es la ausencia de frases. Las frases –como observa Cramer- son el último reducto del tiempo lineal en la música occidental.

En la música sin frases, sin articulaciones temporales, con plena “consistencia”, toda estructura, sea del tipo que sea, existe entre capas simultáneas de sonido, no entre gestos sucesivos. Así pues, yo llamo al sentido del tiempo evocado por tal música “vertical” (26).

Cuando la música presenta frases, pero éstas carecen de toda articulación y por tanto aparecen como arbitrarias, como por ejemplo en *A rainbow in Curved Air* (1969) de Terry Riley, la escucha deviene también vertical. Pero, ¿qué debemos entender exactamente por “tiempo vertical”?

Una pieza concebida verticalmente no presenta, pues, conclusiones a gran escala. No comienza, sino que simplemente se pone en marcha. No crea un clímax, no funda decididamente expectativas internas, ni pretende satisfacer ciertas expectativas que puedan surgir accidentalmente, no genera o libera tensión, y no finaliza sino que simplemente cesa. Se aproxima a una música de índice de Markov cero. Ningún acontecimiento depende de ningún otro. O, dicho de otra manera, la composición en su totalidad es justamente un gran acontecimiento. Una pieza concebida verticalmente define en su ejecución su mundo acotado de sonidos, permaneciendo en los límites por ella elegidos. Tales límites son esenciales debido a que todo movimiento más allá de los mismos podría ser percibido como una articulación de importancia estructural considerable y por tanto destruir la verticalidad del tiempo (27).

La aproximación al orden “0” de Markov (28) es una propiedad que comparten a mi entender estructuras muy diversas e incluso contrarias. Continuidad y discontinuidad no son categorías equiparables a verticalidad y horizontalidad. Tanto las estructuras marcadamente “lisas” como las “estriadas”, es decir: constituidas por momentos discretos más o menos diferenciados en la percepción, pueden ser vividas ex-táticamente. Y así, en una obra en tiempo liso y vertical experimentamos el tiempo como un ahora que se dilata y se diluye casi de forma imperceptible, y en el cual nos sentimos como mecidos, liberados de la existencia, como si casi no pasase. Por otra parte, una música en tiempo estriado y vertical corresponde descriptivamente a una percepción anclada en un presente, en un ahora, infinitamente variable, pero inmóvil precisamente por su extrema variedad y ausencia de toda articulación: por lo tanto, también tiempo extático (29). Cramer lo describe del siguiente modo:

¿Cómo define una pieza sus límites? La mayoría de nosotros tiende a oír teleológicamente –horizontalmente- dado el predominio que la música tonal y los valores lineales tienen en nuestra cultura. Escuchamos de acuerdo a

implicaciones y progresiones, e incluso hacemos proyecciones en la música. Y así, pese a tener la casi certidumbre de que la pieza permanecerá indiferenciada, nos resistimos a abandonar nuestra respuesta inicial de escucha teleológica. La pieza se activa (no comienza) y al principio intentamos imponer una comprensión lineal, almacenando implicaciones con un mínimo de consecuencias, debido a que la composición no contiene cambios de importancia estructural. Llegamos así a estar sobrecargados de expectativas frustradas y el tiempo vertical se va adueñando de la obra –en la que la expectativa lineal, las implicaciones, las causas y efectos, los antecedentes y consecuentes dejan de existir- o bien, empezamos a aburrirnos (30).

La falta de familiaridad con el tiempo vertical en oyentes sólo acostumbrados a oír música tonal, es la causa de que la música no-lineal sea considerada en principio como aburrida. Pero una vez que nos hemos liberado del prejuicio de la universalidad del tiempo lineal, podemos descubrir un nuevo modo de escuchar y sentir la música. En la música no-lineal la escucha se dirige al sonido como tal dentro de los límites que ha definido el compositor. Ya no se trata de seguir un discurso o ni tan siquiera de reconstruir una forma, sino de que nuestra mente se deje literalmente impresionar por la pura belleza de los sonidos y que los observe, los habite. O escuchar en un estado de somnolencia placentera si así lo prefiere uno. Los sonidos ya no nos llevan a nada, no intentan manipularnos de ningún modo. Simplemente son, habitan nuestra subjetividad y a ellos no plegamos.

La música, en palabras de Michel Imberty (31), escribe el tiempo. Escribir música, escribir el tiempo, ¿no exigirá entonces de una meditación sobre aquello que constituye su ser más propio? La insondabilidad misteriosa del tiempo plantea una variedad inagotable de interrogantes, de caminos. Y la tarea del compositor es justamente abrir nuevos caminos que inviten a la meditación, que cuestionen la escucha y creen nuevas formas de percepción, nuevas formas de experiencia. La reflexión sobre los conceptos es, sin duda, importante aquí para poder pensar con claridad. Y no sólo la “reflexión sobre” conceptos, ¡sino también la invención de los mismos!

Con nuestra interpretación, inspirada en la fenomenología, hemos pretendido justamente penetrar en algunos aspectos importantes de la percepción musical. Se trata de una posibilidad entre otras muchas y que tan sólo alude a una parte de una constelación de cuestiones mucho más compleja y amplia de como aquí ha sido presentada. Mencionemos de pasada algunas de estas posibles líneas de reflexión: 1) la microtemporalidad, 2) la interpretación de la

sensaciones sonoras y su función en la experiencia musical, 3) el orden del tiempo y sus posibilidades de acuerdo a la articulación del ahora, antes y después, 4) tiempo y proporciones, 5) continuidad-discontinuidad de las estructuras sonoras,...

El tiempo nos conduce al laberinto, al misterio. La música escribe, por lo tanto, el misterio, se adentra y se pierde en el enigma infinito. Todo es abierto, múltiple, todo apunta a lo otro, siempre –como tanto le gusta a Deleuze- “n – 1”.

F^o. Javier González-Velandia Gómez. Madrid 2006.

¹ W. Berry: *Structural Functions in Music*, p. 27. (New York: Dover, 1987.) La definición de Berry es intencionadamente muy amplia y se enmarca en el concepto más amplio de sistema funcional, en el cual se incluye la tonalidad, la modalidad, o cualquier tipo de organización que suponga una jerarquía. De ahí la razón de nuestra elección.

² J. D. Kramer: *The Time of Music*. (New York: Schirmer Books, 1988).

³ Ibid. p. 20.

⁴ Frente a ciertas concepciones de la psicología que quieren ver en las tendencias tonales una característica natural de la materia sonora, merece la pena el siguiente pasaje de la *Armonía* de Diether de la Motte:

“Por medio de las cláusulas conclusivas..., una tradición centenaria...hizo que las conclusiones con descenso de quinta en la voz del bajo se convirtiesen en algo sobrentendido, llegándose por último a creer que lo que había sido de uso corriente tantas y tantas veces era lo realmente natural, hasta llegar incluso a interpretar ese aspecto como una voluntad inherente a las notas. Debemos alejar de nosotros esa idea. ¿Querrían algo diferente las notas en el *Sederunt* de Perotin, en el *Pelleas* de Debussy, en la música sin salto descendente de quinta? En cualquier caso, el que lo quiere es el compositor, y si no él, la tradición en la que se encuentra; cualquier gran arte es capaz de conferirle a su artificio la apariencia de lo natural y todo lo hermoso nos da la impresión de estar “ultimado desde la eternidad” (Schiller).

Diether de la Motte: *Armonía*, p. 21. (Barcelona: Labor, 1989).

⁵ En un trabajo no publicado aún que lleva por título *Estructura y tiempo en la percepción musical* he llevado a cabo un análisis detallado de estas cuestiones.

⁶ Por otra parte, incluso dentro de la tonalidad la progresión lineal es susceptible de múltiples gradaciones (continuo lineal), que dependen de las estructuras características de un estilo determinado (tendencia a la estaticidad en Schubert).

⁷ Véase al respecto los análisis llevados a cabo por Herman Sabbe de la tercera de las *Tres piezas para dos pianos* y la primera de las *Diez piezas para quinteto de cuerda*. *Musik-Konzepte*, 53, pp.37-57.

⁸ Un caso evidente es la música balinesa. En la cultura de Bali el tiempo es comprendido y vivido de modo no-lineal. De ahí, la forma tan diferente -en comparación con la occidental- de computar el tiempo. Un tiempo basado en ciclos concéntricos (ciclos primarios), que se repiten eternamente cada 5, 6, 7, 30 (5 X 6), 35 (5 X 7), 42 (6 X 7), y 210 (5 X 6 X 7) días. La circularidad de los ciclos y superciclos exhibe de este modo una temporalidad sin clímax, incommensurable, sin un orden acumulativo, fijo, sin caducidad. La estructura colotómica de la música balinesa, la ausencia de clímax, el modo de empezar y finalizar sin gestos iniciales y cadencias finales (como un fragmento de una música ya preexistente e infinita),... todo ello se traduce sensible- y simbólicamente en una música tan extraordinaria como sorprendente.

⁹ Empleamos el término “momento” en el sentido de parte estructural definida funcionalmente, parte de una totalidad (temporal) o “significado funcional”, tal como son empleados en la Teoría de la Forma.

¹⁰ J. D. Kramer: op. cit. p. 21.

¹¹ J. Cage: COMPOSICIÓN: Descripción del proceso utilizado en *Music of Changes e Imaginary Landscape No. 4*. En J. Cage: *Silencio*, p. 59.

¹² *Musik Texte* 81/82, Cologne, 1999, p. 64.

¹³ En *Giacinto Scelsi*, programme de concert pour la Philharmonie de Hambourg, édité par Susanne Litzel et Corinna Hesse, Hamburg, 1992, p. 64. Información contenida en las notas al CD: Giacinto Scelsi. Streichquartett Nr. 4, Elohim (1965/67),... . Kairos, 2001.

¹⁴ Esta idea está vinculada estrechamente con la noción husserliana de “potencialidad”:
“Toda vivencia tiene un “horizonte” cambiante en su conexión con la conciencia y en las fases de su propia corriente, un *horizonte de remisión* intencional a potencialidades de la conciencia inherentes a la vivencia misma. Por ejemplo, a toda percepción exterior es inherente la remisión anticipada desde los lados “efectivamente percibidos” del objeto de la percepción hacia los lados “coasumidos”, todavía no percibidos, sino sólo anticipados por vía de expectativa, e inicialmente en un vacío no intuitivo, como “los que vienen” ahora en la percepción; esto es, a toda percepción exterior es inherente una constante “protención”, que tiene un sentido nuevo en cada fase de la percepción por otro rumbo.” (E. Husserl: *Meditaciones Cartesianas*. § 19, pp. 92-95).

Si bien Husserl aplica las nociones de potencialidad, horizonte interno y retención-(presencia-protención) a la percepción externa, dichas nociones son a nuestro juicio igualmente válidas para la percepción de procesos temporales (o espacio-temporales) como es el caso de la música. Sin embargo, sería objeto de análisis el investigar las diferencias notables entre el modo de constitución intencional de objetos “físicos” materiales y los objetos temporales sonoros. Tanto en el modo de temporalización, como en la manera en que las estructuras son interpretadas (la referencias anticipatorias, los modos de cumplimiento, la peculiar forma de “escorzarse” las formas sonoras), existen diferencias entre ambas categorías de objeto. Diferencias notorias existen igualmente en los aspectos relativos al análisis puramente sensorial o estético –por ejemplo: la idea husserliana de *resonancia* vivida como un eco que densifica la impresión actual, que la prolonga en ambas direcciones del tiempo: pasado y futuro. Una buena introducción a todos estos aspectos son las *Meditaciones Cartesianas* del propio Husserl: *Meditaciones Cartesianas*. (Madrid: Fondo de Cultura, 1985).

¹⁵ En nuestra interpretación fenomenológica de la temporalidad nos hemos inspirado en la teoría husserliana del tiempo. Existe en castellano una edición y traducción excelentes de Agustín Serrano de Haro: Edmund Husserl. *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. (Madrid: Trotta, 2002.)

¹⁶ El que el continuo temporal sea no-estructurado no implica de ningún modo que no existan estructuras o, en general, un pensamiento de elevado grado de rigurosidad y de complejidad.

¹⁷ Ferrater Mora, J.: *Diccionario de Filosofía*, pp. 1194-95.

¹⁸ Heidegger y Sartre, reinterpretando la teoría husserliana de la retención (-protención), se refieren al pasado, presente y futuro como los “éx-tasis de la temporalidad”, que surgen cuando la temporalidad originaria del ser-ahí se “temporaliza”.

¹⁹ J. D. Kramer: *The Time of Music*, pp. 39-40.

²⁰ Los ejemplos musicales han sido tomados del libro del cual procede la cita y cuya referencia bibliográfica figura en la nota siguiente.

²¹ R. S. Brindle: *The New Music*, p. 68. (Oxford: Oxford University Press, 1984).

²² J. D. Cramer: op. cit. pp. 50-52.

²³ El ejemplo procede igualmente de R. S. Brindle, op. cit.

²⁴ Algunos ejemplos mencionados por Cramer son los siguientes: las *Symphonies of Wind* de Stravinsky, el segundo movimiento de la *Symphonie* (1928) de Webern, *Oiseaux exotiques* (1955) de Messiaen, *Quick Are the Mouths of Earth* (1965) de Roger Reynolds, *Cuarteto de cuerda* (1964) de Lutoslawsky, *Lumpy Gravy* de Zappa, *Symphonie of Modules* (1967) de István Anhalt y el tercer movimiento del *cuarteto de cuerda* (1985) de Michael Gielen.

²⁵ Ibid. p. 52.

²⁶ Ibid. p. 55.

²⁷ Ornstein, *The Psychology of Consciousness*, p. 94. Cit. en J.D. Cramer, ibid.

²⁸ Cramer menciona como ejemplo que se aproxima al ideal del tiempo vertical puro las *Variations V* (1965) de John Cage.

²⁹ Como puede observarse, estas descripciones del tiempo coinciden bastante con las de Bergson y su idea del tiempo como *duración pura*, como un crecimiento-fusión interior de naturaleza puramente cualitativa –y por tanto no cuantificable- captable en la intuición.

³⁰ Ibid. p. 55-56.

³¹ Michel Imberty: *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*, Tomo 2. París. Dunod, colección *Psychisme* (1981), p. x. Citado en Muriel Joubert: *Una nueva respiración musical. Multiplicidad Temporal en la Música de Debussy*, Quodlibet 19.