TIEMPO MUSICAL / ESPACIO MUSICAL *

Robert P. Morgan

QUODLIBET

No cabe duda alguna de que la música es un arte temporal. Stravinsky, tras advertir que es inconcebible desvincularla de sus elementos, del sonido y del tiempo, la define sencillamente como una "cierta organización del tiempo, una crononomía".[1] Su definición forma parte de una larga e ilustre tradición que incluye a figuras tan diversas como Racine, Lessing y Schopenhauer. Schopenhauer la expone en su forma más radical al señalar que la música "se percibe sola y exclusivamente en y a través del tiempo, con completa exclusión del espacio", haciendo patente de este modo la oposición entre tiempo y espacio y excluyendo éste como un ámbito posible de una experiencia musical legítima.

Con todo, cualquiera que tenga un mínimo de conocimiento de la literatura filosófica y teórica relativa a la música quedará sorprendido por la frecuencia con que aparecen en ella terminologías y categorías espaciales. Ciertamente, parece como si fuera absolutamente imposible hablar de música sin recurrir a nociones espaciales de alguna clase. Así, incluso al tratar los aspectos más elementales de la organización de las alturas -recordemos que, de entre los elementos de la música, la altura es el único exclusivamente musical- hay que echar mano de oposiciones orientadas espacialmente, del tipo "arriba y abajo", "alto y bajo", "grande y pequeño" (en referencia a "distancias" interválicas), etc. En consecuencia, *pace* Schopenhauer, el espacio parece formar parte inseparable de la experiencia musical.

La medida en que se pueda decir que la música es "espacial" -o por decirlo de otra manera, la cuestión de la existencia y de las propiedades de algo así como un "espacio musical"- es un problema que ha preocupado a los estu-

---

* Publicado en *The Language of Images*. Ed. por W. J. T. Mitchell. Chicago, University of Chicago Press, 1980.

[1] Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, trad. de Arthur Knodel e Ingolf Dahl (Cambridge, Mass., 1947), pág. 28. [N. del T.: He seguido la traducción española de Eduardo Grau en *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1977, págs. 31-32.]

diosos de la estética desde hace mucho.[2] Lo que pretendo en este ensayo es investigar este asunto desde un punto de vista estrictamente musical. Pues me parece que la aproximación más fructífera al problema de la espacialidad en la música es considerar no sólo sus "materiales", sino también la manera en que estos materiales son configurados para producir obras de arte concretas.

Podemos comenzar con la sensación (que todos los que escuchan música han podido experimentar) de que el sonido musical tiene una cierta cualidad de volumen o de densidad. Un sonido musical parece ocupar -o "llenar" en mayor o menor medida- una especie de "espacio disponible", de manera que es posible distinguir entre sonidos "gruesos o espesos" y sonidos "finos". Sospecho que esta cualidad de volumen radica principalmente en el hecho de que dos o más eventos musicales distintos -sonidos individuales, complejos armónicos o incluso frases enteras- pueden ocurrir simultáneamente sin que se mezclen en una substancia fundamentalmente nueva y diferente: incluso cuando se combinan, retienen un grado importante de individualidad y diferenciación. La combinación de eventos simultáneos produce lo que los músicos llaman "textura" (un término que revela claramente un sesgo espacial), y las texturas musicales se caracterizan, entre otras cosas, por su grado de densidad -por el número y la complejidad de sus partes componentes-.

La variación de las texturas constituye una de las características más importantes y fáciles de observar del desarrollo musical, y produce un efecto de cualidad inconfundiblemente "espacial". Los oyentes no sólo perciben cambios de la densidad y del volumen, sino que además son conscientes de diferentes "localizaciones" en el ámbito tonal disponible. Este ámbito, entendido como referencia abstracta del rango de alturas perceptibles por el ser humano, es designado a menudo por los músicos como "espacio tonal", designación que corresponde a nuestra percepción de la música como un movimiento a través de algo -por ejemplo, de una posición alta a otra más baja-. El espacio tonal juega un papel esencial al permitirnos distinguir entre acontecimientos musicales simultáneos. Por poner un ejemplo sencillo, la melodía y el acompañamiento no se funden en un único *continuum* temporal, sino que parecen ocupar localizaciones espaciales diferentes, manteniendo su carácter individual y una clara relación mutua. Y ni su individualidad ni su relación se pueden definir adecuadamente sólo en términos temporales o de duraciones, ni tampoco se puede dar cuenta de aquéllas sólo en términos de éstos.

[2] Dos estudios relativamente recientes que se han ocupado del espacio musical son el de Susanne Langer *Feeling and Form* (Nueva York, 1953) y el de Victor Zuckerkandl *Sound and Symbol* (trad. al inglés por Willard Trask y Norbert Guterman, Nueva York 1956), vol. I, titulado *Music and External World*. Véase también la tesis doctoral de Edward A. Lippman's "*Music and Space*" (Columbia University, 1952). [N. del T.: Del célebre estudio de Sussane Langer hay traducción al castellano de Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández: *Sentimiento y forma: una teoría del arte desarrollada a partir de una nueva clase de filosofía*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1967].

Más aún, el espacio tonal recién descrito es sólo una parte de un espacio musical más general que incorpora no solamente lo relativo a la textura, sino todos los elementos de la estructura de la composición. Cada composición musical incorpora todo un sistema de interrelaciones que es, en una medida significativa, independiente del tiempo en que se despliega la composición. Y cualquiera que quiera comprender estas relaciones hallará necesario comparar segmentos musicales que están muy separados en la secuencia temporal real de la obra. Los analistas musicales encuentran útil, por lo menos en cierta fase de su trabajo, contemplar la composición como un conjunto fijo de conexiones sincrónicas, con independencia de su localización temporal específica. Si, como sucede en las ciencias físicas, pensamos el espacio como una ordenación de acontecimientos individuales relacionados entre sí y no como un medio físico absoluto, entonces el modelo espacial se puede aplicar a la música de manera eminente, e incluso resulta inevitable aplicarlo para describirla. El hecho de que los acontecimientos musicales aparezcan en sucesión temporal y que sufran notables transformaciones en su progreso temporal (como, de hecho, sucede también con los fenómenos físicos) no compromete de ninguna manera dicha aplicabilidad.

Ciertamente, el modelo espacial es útil ante todo en relación con la cualidad de "agregado" que presentan las relaciones musicales contempladas como una totalidad, cualidad que, según se admite, está condicionada por el orden específico en que dichas relaciones ocurren. En consecuencia, al analista musical no sólo le preocupa definir el espacio musical relevante para la composición -esto es, el conjunto total de relaciones- sino también la manera en que estas relaciones ocurren cronológicamente, pues una composición musical no sólo define su propio espacio, sino que lo hace moviéndose a través de ese espacio de manera peculiar y única. Por lo tanto, el espacio musical resulta inseparable del tiempo musical, del mismo modo que el tiempo musical es inseparable del espacio musical. Desde luego, la característica más sobresaliente del tiempo musical, en contraste con el tiempo ordinario o "psicológico", es precisamente su pronunciada cualidad espacial -o, lo que es lo mismo, estructurada-. El espacio musical es el marco en el cual o a través del cual se configura la secuencia real de los eventos musicales. Más aún, sin una noción similar de un trasfondo más estable y fijo, la idea misma de sucesión o secuencia musical resultaría inevitablemente aleatoria y caótica.

El espacio musical, por lo tanto, es un espacio de relaciones. Cualquier discusión de la naturaleza de estas relaciones debería comenzar por el hecho de que, en todas las culturas musicales, hay un cierto conjunto de relaciones musicales posibles o "permitidas", relaciones musicales que existen antes de cualquier composición dada -un sistema de convenciones estructurales que no es distinta de las que cristalizan en la gramática de un lenguaje. Un ejemplo de este conjunto de convenciones es la llamada "tonalidad de práctica común", que pro-

porciona el marco estructural de casi toda la música occidental que se ha hecho durante unos doscientos años (aproximadamente de 1700 a 1900), y que incluso continúa existiendo hoy en día, aunque menos exclusivamente que entonces.

Es imposible describir las características de este sistema tonal sin invocar casi constantemente una cierta terminología espacial. El concepto de octava, por ejemplo, uno de los supuestos más básicos de la tonalidad, permite la división del ámbito total de alturas en una serie de "compartimentos" cada uno de los cuales cubre un segmento igual de espacio tonal y definido por la propiedad de que las "mismas" alturas que contiene cada uno de ellos aparezca en los otros aunque sea en diferente registro. Es más, el espacio que abarca cada octava se subdivide a su vez en doce segmentos más pequeños de igual extensión. Así pues, podemos hablar de un espacio total subdividido en cierto número de segmentos, cada uno de los cuales contiene las mismas doce alturas; estas alturas, a su vez, recurren regularmente a lo largo del ámbito general. No hay absolutamente nada temporal en este espacio; se trata de un sistema abstracto de relaciones mutuas que existe antes y con independencia lógica de toda disposición particular de alturas en una composición.

También la tonalidad estructura el espacio tonal al postular una altura central que actúa como foco de las otras alturas, cuyas interrelaciones están definidas principalmente por su posición con respecto a este "centro" tonal (de nuevo, un término espacial). Es más, de las doce alturas posibles en este sistema, un subgrupo de siete constituye la norma "diatónica" (en oposición a la "cromática"), y entre estas siete hay un conjunto de relaciones jerárquicas, definidas, a su vez, por su relación con el eje central y que permanecen constantes respecto a dicho centro (excepto bajo ciertas condiciones, también de naturaleza convencional, como las que inducen una modulación temporal a otro centro). La tonalidad, por lo tanto, define un "espacio musical" profundamente estructurado -y en gran medida convencional- en el cual el compositor trabaja. En consecuencia, el carácter único de cada composición es, ante todo, una consecuencia de la "ruta" particular a lo largo de la cual se mueve temporalmente dicha composición al atravesar este espacio prescrito. En otras palabras, aunque las relaciones posibles dentro del sistema tonal están, en gran medida, predeterminadas, los modos en que estas relaciones pueden realizarse y la sucesión en que ocurren están abiertos a una variación infinita. Y llegamos de nuevo al punto esencial: cualquier concepto de espacio musical que tenga sentido debe incorporar en cierto nivel el factor del tiempo musical; y del mismo modo cualquier concepto de tiempo musical con sentido debe incluir el de espacio musical.

Este bosquejo de presentación de ciertas propiedades del sistema tonal, familiar para cualquiera que tenga una modesta formación musical, sirve para ilustrar el hecho de que incluso las características más rudimentarias de una "gramática" musical abrazan necesaria-

mente un conjunto de relaciones que son independientes -en un sentido fundamental- del tiempo. Dicho de otra manera, existen ciertas relaciones convencionales que son "precomposicionales", que existen *in abstracto*, en una configuración sincrónica y siempre presente. Es cierto que sólo pueden convertirse en música por medio del proceso concreto de la composición -equivalente castellano del término alemán *Auskomponierung*, acuñado por el teórico austriaco de comienzos del siglo XX Heinrich Schenker-. Pero no hay antagonismo o incoherencia entre estos dos aspectos de la estructura musical, uno espacial y otro temporal. En efecto, como he mantenido, ambos aspectos son interdependientes.

He invocado aquí a Schenker con un propósito concreto, pues me parece que él más que ningún otro teórico ha conseguido poner de manifiesto esta necesaria interconexión entre los aspectos temporales y espaciales de la música tonal. De hecho, la historia entera de la teoría tonal, tal y como se ha desarrollado en los siglos XVIII y XIX, puede leerse como un intento progresivo de aislar y definir las relaciones esenciales presentes en la música tonal, así como de situarlas en una estructura jerárquica de naturaleza sistemática y atemporal. Pero habría que esperar a Schenker para que se desarrollara un método analítico capaz de revelar cómo la estructura temporal específica de una obra musical dada se refiere a la estructura simultánea, precomposicional, en la que se basa y de la que derivan su significado y su justificación.

Schenker concebía todo movimiento tonal, en última instancia, como un despliegue lineal de un acorde vertical -a saber, de la tríada consonante cuya fundamental, es decir, la altura sobre la que se construye, es el centro tonal de la obra en cuestión-; y toda su teoría no es, en esencia, más un mecanismo elaborado para revelar cómo tiene lugar tal despliegue. Aunque los diversos aspectos técnicos de la teoría no nos conciernen aquí, nos será útil considerar brevemente sus líneas maestras. El nivel más básico del despliegue lineal, que Schenker llamó *Ursatz*, es un patrón breve y fundamentalmente abstracto que contiene sólo el movimiento más simple y directo a través del espacio tonal definido por la tríada de la tónica. Puesto que sólo permite las rutas más directas de movimiento tonal, el *Ursatz* presenta un número muy limitado de formas posibles, las cuales, además, están estrechamente relacionadas.

El *Ursatz* constituye una temporalización primordial de la tríada subyacente y forma el primero de toda una serie de estratos analíticos, cada uno de los cuales añade contenido al precedente y representa una elaboración suya. Un análisis schenkeriano nos ofrece, por lo tanto, una sucesión de niveles estructurales cada vez más complejos. En un extremo, el "plano de fondo", constituido por la tríada y su prolongación más fundamental, el *Ursatz*; en el otro, el plano superficial, que, en último término, no es sino la composición misma. Entre ambos se encuentran uno o varios "planos intermedios" que -valga la redundancia- median

entre los extremos e indican cómo las estructuras más simples del "plano de fondo" se transforman y producen los detalles efectivos y concretos de la superficie de la composición. Un análisis de esta clase no es, naturalmente, una explicación del proceso compositivo. Schenker no afirma que los compositores realmente escriban música partiendo de una tríada y elaborando progresivamente niveles cada vez más superficiales hasta llegar a la composición acabada. En otras palabras, el método de Schenker se dirige a la obra misma y no a la cronología o la psicología de su génesis. Proporciona una técnica explicativa mediante la cual las complejidades de la superficie de la composición pueden relacionarse con las estructuras musicales más simples de las que derivan y, por lo tanto, pueden comprenderse a partir de ellas. Un análisis schenkeriano, podríamos decir, define el "espacio lógico" de una composición musical, por cuanto las conexiones entre sus estratos son de naturaleza puramente formal antes que temporal y se explican a partir de un número limitado de operaciones definidas en el interior de la teoría.

La teoría de Schenker nos permite comprender la noción de espacio musical de una manera más fresca y a la vez más sólida. Define este espacio en términos de un plano de fondo de carácter vertical, convencional e inmutable que se convierte en lineal por medio de un conjunto de operaciones igualmente fijas, y proporciona así la riqueza y la complejidad relacional de una composición musical particular. Vista desde la perspectiva de la composición acabada, la teoría proporciona una manera de comprender la relación entre la secuencia de una obra y las convenciones sincrónicas sobre las que se basa -y esta quizás sea la más importante de las contribuciones de Schenker-. Así, pues, Schenker ofrece un modelo teórico que explica la manera en que una composición tonal se mueve a través de su propio espacio musical y, en virtud de ese movimiento, lo define. Se trata de un espacio que es a la vez único, en la medida en que incluye el conjunto determinado de relaciones estructurales-temporales que se encuentran en esa obra en particular; y general, por cuanto estas relaciones, como se demuestra, derivan del espacio inmutable del plano de fondo y existen en él.[3] Mientras que el espacio general adquiere importancia estética sólo por medio de sus individualizaciones particulares, el espacio único de la composición concreta toma su significado y se hace comprensible sólo a partir del plano de fondo de la composición. Schenker explica lo que *es* (es decir, la composición) remitiéndolo a lo que *puede ser*, a lo que es posible en el interior de ese entorno musical peculiar que llamamos tonalidad.[4]

[3] Así, las críticas que hace Leonard B. Meyer -entre otros- a la teoría de Schenker, a saber, que lleva a una "interpretación estática del proceso musical", es infundada. El concepto de música como "un único término sonoro interpretado como un todo estable" (tomando otra frase de Meyer) constituye sólo una parte de la teoría schenkeriana, cuyo cuerpo principal se ocupa precisamente de su movimiento lineal -del modo en que la música progresa a través de ese "complejo sonoro único y estable". Véase Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (Chicago, 1956), págs. 52-54.

[4] He descrito la teoría de Schenker con cierta extensión y con mis propias palabras para hacer ver su relevancia de cara al problema del espacio musical. En todo caso, Schenker a menudo usa las palabras *Raum* ("espacio") y

A pesar de que la teoría schenkeriana de la tonalidad no tiene precedentes por lo que se refiere a la coherencia metodológica y al ámbito al que es aplicable, no representa una nueva manera de pensar la música. En el núcleo de su concepción se halla la idea de ornamentación musical -es decir, la expansión de un núcleo estructural estable, como, por ejemplo, un intervalo o una serie de intervalos, por medio de formas diversas de elaboración-. Y la ornamentación ha sido siempre un procedimiento esencial de la música occidental que con frecuencia ha interesado los teóricos. Así pues, Schenker es tan sólo un representante reciente e insólitamente sistemático y agudo de una larga tradición de teóricos que se han ocupado de este problema: las características músico-espaciales de su teoría no tienen que ver con una interpretación especialmente "moderna" de la estructura musical, sino, más bien, con un método nuevo para afrontar una preocupación ya vieja compartida por los interesados en la naturaleza de la organización musical.[5] El concepto de ornamentación, que incluye el supuesto de una superficie musical más cambiante y variable que puede ser desnudada para revelar un plano de fondo estable, es fundamentalmente "espacial" por su orientación y da cuenta de una de las maneras más importantes en que la música produce una impresión espacial: en el momento de experimentar la transformación elusiva y en evolución constante que es la sucesión de acontecimientos sonoros de una composición, el oyente -instintivamente o de otro modo- percibe su relación con una base más fundamental y estructurada. Esta base, esta estructura inmóvil e inmutable que subyace "silenciosa" a la superficie y que proporciona un sistema de coordenadas que guía la dirección de la música, es la que da coherencia incluso a los sonidos en apariencia más complejos y rapsódicos. Esto explica el hecho de que gran parte del análisis musical tenga que proceder por "reducción", es decir, despojando la superficie de detalles para descubrir el suelo más firme en el que echa raíces. Desde el punto de vista de la comprensión musical, la estructura subyacente es tan importante para el oyente como las realidades de la composición ligadas al tiempo.

Hasta el momento me he limitado a hablar de la relevancia del espacio para la música de los siglos XVIII y XIX. Esto puede resultar sorprendente, puesto que la metáfora espacial se ha aplicado más comúnmente a la música del siglo XX; mi intención era destacar el hecho de

Tonraum ("espacio tonal") en referencia a las fronteras interválicas en las que tienen lugar los movimientos lineales. La formulación más profunda de la teoría de Schenker se encuentra en su obra titulada *Der freie Satz* (Viena, 1935, ed. revisada en 1956), que desafortunadamente quedó incompleta a su muerte (hecho que contribuye grandemente a su dificultad, ya formidable a causa de la naturaleza extremadamente técnica y a menudo abstracta de su presentación). Hay una traducción inglesa de Ernest Oster aparecida en Nueva York en 1979.

[5] Véase mi artículo "*Schenker and the Theoretical Tradition: The Concept of Musical Reduction*", *College Symposium* 18, núm. 1 (primavera de 1978), págs. 72-96. La estructura particular de la teoría de Schenker sí que es claramente moderna. Saltan a la vista las similaridades que presenta con ciertos recientes desarrollos de la teoría lingüística, especialmente con la idea de Chomsky de una "gramática transformacional", que fue anticipada por Schenker, aplicada a la música, en más de un cuarto de siglo.

que la categoría espacial trasciende cualquier estilo musical particular o período. Es indudable que la noción de espacio musical parece especialmente apropiada para mucha música reciente, aunque hay una diferencia esencial en la manera en que la mayoría de las obras modernas comunican la cualidad del espacio. Si, como he señalado, la representación más potente del espacio musical en la tradición tonal reside en los atributos "gramaticales" de un sistema musical subyacente, en la música moderna las características espaciales aparecen mucho más en la "superficie" y, de hecho, están más cerca de todos los aspectos texturales con los que comenzaba nuestra discusión.

Este desplazamiento de la nueva música desde el plano de fondo al plano superficial, de la subestructura a la superficie, fue consecuencia de la necesidad. Con la pérdida del marco estructural que proporcionaba el amplio conjunto de convenciones composicionales generalmente aceptadas que aconteció poco después del cambio del siglo XX, los compositores tuvieron que acomodarse a una clase de marco fundamentalmente nueva y diferente que cambiaba de composición en composición. Era como si cada obra tuviera que definir su propio sistema, y, en consecuencia, dicho sistema (si es que ésta sigue siendo la palabra adecuada) debiera relocalizarse más cerca de la superficie de la composición. Esta situación planteó a los compositores un problema difícil, puesto que -dicho en términos de Schenker- alteraba el delicado equilibrio entre un plano superficial complejo y un plano de fondo estable. Como respuesta a este problema, la estrategia más común consistió en limitar las alturas disponibles a un pequeño número que se mantenía a lo largo de una sección o incluso de toda una composición. Esto determinaba una estructura fija subyacente; pero a diferencia de la estructura del sistema tonal, en el que las partes componentes poseían realmente un sistema de relaciones a nivel precomposicional -un sistema de relaciones que podía ser manipulado por el compositor-, la subestructura se define aquí sólo por su contenido. No hay relaciones preordenadas entre sus partes; en consecuencia, todas las relaciones han de definirse contextualmente por la composición misma. Tales composiciones presentan a menudo una cualidad "asertiva" muy marcada, puesto que sus relaciones esenciales se definen por cierto énfasis de una clase u otra (en especial la repetición) que tiene lugar en sus superficies. La estructura parece "congelada". Es como si un segmento distintivo del espacio musical fuera esculpido para los propósitos de un enunciado musical particular que parece pender inmóvil en su interior. La progresión musical se convierte, en gran medida, en una función del ritmo y de las manipulaciones superficiales del acervo de alturas de que se dispone. El movimiento estructural, no obstante -al menos en el sentido tradicional-, queda suspendido; la música se "mueve" sólo por medio de la oposición: un acervo es reemplazado de repente por otro sin mediación o "modulación" reales. El "arte de la transición" (tomando prestada la famosa frase

de Wagner) ha quedado reemplazado por el arte de la "yuxtaposición". Esta clase de música, que opera recortando y montando "bloques" sonoros esencialmente estáticos, produce un acentuado efecto espacial.

Para ilustrar este fenómeno, podríamos escoger entre un número nada pequeño de compositores -Stravinsky y Bartók entre otros-, aunque quizás el caso más sorprendente de todos sea el de Edgard Varèse. La música de Varèse se caracteriza por la repetición constante de pequeños grupos de alturas. Para compensar la consecuente falta de movimiento de alturas, Varèse destaca intensamente aspectos como la situación en el registro total de las alturas, su timbre, sus atributos dinámicos y la articulación rítmica. Resulta indicativo de una nueva orientación compositiva el hecho de que el propio Varèse, para explicar su música, recurriera tan a menudo a términos espaciales y describiera sus procedimientos compositivos con términos como "colisión" y "penetración". A menudo destacaba que concebía sus materiales musicales como "objetos", como "masas sonoras" susceptibles de ser manipuladas de manera semejante a la de un escultor que construye un móvil. En consecuencia, con Varèse la metáfora espacial ha pasado a la superficie, musical y literalmente hablando.[6]

Esta nueva orientación espacial que tiene lugar en la música del siglo XX es también evidente en el uso de ciertos procedimientos técnicos tales como las estructuras "retrogradas" de una u otra clase. Pensamos en esas obras o secciones de obras de Webern o Berg (por mencionar sólo dos de los primeros compositores que las usan) en las que la música se mueve hasta un punto medio y entonces invierte la dirección, a veces incluso retornando hasta su punto de origen -poderosa imagen de la negación del flujo musical por inversión-.[7]

Con todo, la ausencia de una dimensión "más profunda" del espacio musical, de un sistema de coordenadas estructurales, sin duda permite comprender el carácter en cierto modo "plano" de gran parte de la música del siglo XX: toda la acción parece suceder en la superficie. Y tampoco sorprende que muchos compositores sintieran la necesidad de construir un nuevo marco precomposicional en algún modo análogo al del sistema tonal. El intento de mayor alcance y el más significativo históricamente fue el sistema dodecafónico desarrollado por Arnold Schönberg entre la segunda y la tercera década del siglo XX.

---

[6] Una discusión más detallada de la concepción espacial de Varèse se puede encontrar en la segunda parte de mi artículo "*Rewriting Music History: Second Thoughts on Ives and Varèse*", *Musical Newsletter*, 3 núm. 2 (abril 1973): 15-22.

[7] En mi artículo "*Spatial Form in Ives*" (en *An Ives Celebration*, ed. por H. Wiley Hitchcock y Vivian Perlis, Urbana, Illinois, 1976, págs. 145-158) he investigado diversas técnicas espaciales típicas del siglo XX ejemplificadas en las obras de este compositor. Puede encontrarse una discusión extraordinariamente interesante, aunque crítica, de las características espaciales presentes en la obra de Stravinsky en el libro de Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Tübingen, 1949), págs. 173-178.

Schönberg pensó claramente que el sistema dodecafónico (en sus propias palabras, "un nuevo procedimiento de construcción musical, el cual me pareció apropiado para reemplazar las diferenciaciones estructurales que anteriormente estaban determinadas por las armonías tonales")[8] había de ser el heredero legítimo del sistema anterior, una nueva gramática musical que, considerada históricamente, se había desarrollado a partir de la tonalidad y que habría de ocupar su lugar. Su convicción es comprensible; porque, desde un punto de vista puramente formal, los paralelismos con la tonalidad, y en especial con la tonalidad tal como la concebía Schenker, son extraordinarios. El sistema dodecafónico exige partir de una disposición particular de los doce tonos de la escala cromática (la llamada serie dodecafónica), que queda determinada así para cada composición y entonces se convierte en "normal" -en "la norma"- para esa obra. La serie constituye un trasfondo fijo y atemporal a partir de la cual los eventos particulares de la composición toman su validez estructural y quedan justificados. Por lo tanto, la serie no funciona de manera distinta a un *Ursatz*. También ha de convertirse en música efectiva por medio de cierta clase de operaciones de transformación y de elaboración rítmica. (Estas últimas incluyen técnicas como la transposición de la serie, el uso de sus formas en espejo -es decir, inversión, retrogradación e inversión retrógrada- y la división de la serie en subgrupos cuasi-independientes que pueden combinarse de diversas maneras para completar los agregados dodecafónicos requeridos).

Por lo tanto, el sistema dodecafónico, como el tonal, constituye una estructura unificada, consistente y autosuficiente, que es intemporal y que existe con independencia de sus transformaciones específicas en una composición. En su primer artículo acerca del sistema, Schönberg lo introduce en referencia a lo que llama, significativamente, "el espacio de dos o más dimensiones en que se representan las ideas musicales",[9] un espacio que "exige una percepción absoluta y unitaria".[10] Es más, este espacio es inconfundiblemente de carácter "simultáneo": "todo lo que acontece en cualquier lugar de este espacio musical tiene más que un efecto local. Actúa no sólo en su propio plano, sino también en otros planos y direcciones, y su influencia alcanza hasta los lugares más distantes".[11]

No obstante, hay un sentido fundamental en el que el sistema dodecafónico parece diferenciarse del sistema tonal: ha fracasado, al menos hasta la fecha, a la hora de convertirse

[8] (N. del T.) Esta cita está tomada, como el autor del artículo señala más abajo, del artículo titulado "*Composición con doce sonidos*", incluido en *El estilo y la idea*, de Arnold Schönberg. Tomaremos las citas de la traducción castellana de Ramón Barce (Madrid, Taurus 1963) y proporcionaremos además los números de las páginas que en esta traducción corresponden a las citas. Esta primera está en la pág. 148.

[9] (N. del T.) *Ibid.* pág. 151.

[10] (N. del T.) *Ibid.* pág. 155.

[11] Schönberg, "*Composition with Twelve Tones*", *Style and Idea*, ed. por Dika Newlin (Nueva York, 1950), pág. 109 [Trad. castellana, pág. 151].

en una "convención" aceptada por una mayoría de compositores; no se ha convertido en un "lenguaje musical" hablado y comprendido por una comunidad musical amplia y variada. Y esto restringe significativamente el sentido en que se puede decir que ofrece una dimensión espacial análoga a la de la tonalidad. Desde el punto de vista del oyente, esto supone que resulta muy difícil captar la relación de la superficie con el plano de fondo tácito que podría prestarle profundidad espacial. Nos vemos obligados a apoyarnos en las conexiones presentes en el plano superficial como guías de la comprensión musical.

Si, como he argumentado, toda la música exige como requisito imprescindible alguna clase de dimensión espacial, entonces no resulta sorprendente que los compositores del siglo XX hayan recurrido en general a efectos espaciales superficiales para reemplazar los asociados a la tonalidad. Para terminar, me gustaría mencionar dos aspectos espaciales que han sido intensamente explotados en la música reciente. El primero es el referente al espacio físico real en el que se interpreta la música. El sonido, como es natural, brota de ciertas fuentes físicas cuya localización puede ser percibida por el oyente (al menos en parte). A pesar de ello, tradicionalmente la música occidental ha hecho poco uso de la dirección espacial como recurso compositivo. Hay algunas excepciones, como la música policoral de la escuela veneciana durante el Renacimiento tardío, con sus coros separados colocados en emplazamientos opuestos de la catedral de San Marcos y que se hacían escuchar en alternancia, creando así una analogía espacial de la estructura responsorial de la música. Pero sólo durante el siglo XIX el emplazamiento de los intérpretes comenzó a adquirir una cierta importancia. Berlioz quedó fascinado por las posibilidades de las fuentes multidireccionales de los sonidos: el *Requiem*, por ejemplo, distribuye cuatro grupos orquestales subsidiarios en las cuatro esquinas del espacio donde se interpreta la obra. Y se pueden encontrar efectos similares en otros compositores, como Beethoven, Wagner y Mahler. No creo que sea casual que este interés por el espacio de la interpretación coincidiera con la disolución gradual de las convenciones tonales durante el siglo XIX. El debilitamiento de una cierta clase de espacio musical se ve compensado por el refuerzo de otra de carácter más literal. Ciertamente, cuanto más alejada se encuentra una obra de las viejas convenciones, más verosímil resulta que se incorpore el espacio de la interpretación a su concepción total. Así, la división de los conjuntos de intérpretes en grupos separados de acuerdo con ciertas indicaciones referentes a su emplazamiento relativo se ha hecho cada vez más frecuente en la música del siglo XX. Adquiere una importancia fundamental en Charles Ives, que es quizás el menos convencional de los grandes compositores de la primera mitad del siglo; y desde los años 50 se ha convertido en un lugar común.

Finalmente, hay que tener en cuenta lo que podríamos llamar "espacio notacional" de la música. Éste no es el lugar apropiado para examinar en profundidad la cuestión de si la

composición musical existe sólo en las interpretaciones individuales o si disfruta de una forma de existencia más substancial en la forma de su notación. Pero es evidente que la partitura, la encarnación física de una obra, trasciende la naturaleza esencialmente efímera de sus eventos sonoros. En la partitura la obra se convierte en un objeto intemporal, que puede ser considerado al margen de su secuencia temporal.[12]

La forma física efectiva de una partitura y la relación que guarda con esta forma con la música que encierra son asuntos de interés considerable por lo que respecta a la cuestión del espacio musical. La notación tradicional de occidente es bidimensional: contiene una dimensión "temporal" que se puede leer de izquierda a derecha y que representa la secuencia del despliegue de la composición; y una dimensión "espacial" que se lee verticalmente (es decir, simultáneamente) y que revela la coincidencia temporal de los diferentes componentes texturales. Así, muchos de lo aspectos superficiales de la música resultan inmediatamente evidentes en el formato visual de la partitura.

La notación tradicional, puesto que está orientada a la interpretación, no presenta el marco estructural subyacente de la música. Schenker, no obstante, desarrolló un método gráfico para presentar los aspectos sincrónico-estructurales de una composición, empleando los símbolos tradicionales que se modifican para servir a una función analítica. Estos símbolos son despojados literalmente de su significado temporal; su sentido se vuelve puramente formal. Como ejemplo sencillo, recordemos que en la notación de Schenker, lo que parece una blanca no es más larga que lo que parece una negra; sino que es de mayor importancia estructural. Además, Schenker expande la dimensión vertical o sincrónica por medio de una serie de estratos (*Schichten*) escritos unos sobre otros y que representan diferentes niveles de importancia estructural, desde el plano de fondo de la composición hasta el plano superficial (según nos aproximamos al nivel superior -el de la composición misma- los símbolos tienden a recuperar sus significados normales relacionados con la duración). Puesto que los estratos existen simultáneamente, sus interconexiones son puramente lógicas y formales antes que diacrónicas y de desarrollo.

No obstante, ha habido que esperar a las obras atonales y más recientes para que los compositores explotaran a fondo los aspectos espaciales de la notación como elementos del proceso compositivo. Ciertamente, en muchas obras recientes, la partitura ha de concebirse como una especie de "cuadro" cuyas cualidades gráficas son tan importantes como sus resul-

[12] Después de haber estudiado partituras durante la mayor parte de mi vida y de haber observado cómo otros lo hacían en innumerables ocasiones, puedo dar testimonio de que la manera con mucho más frecuente de leer una partitura es saltando adelante y atrás a través de la obra y comparando segmentos de música que medidos de acuerdo con el tiempo de la interpretación están muy separados entre sí. Una lectura lineal de arriba abajo -aunque para ciertos propósitos resulte esencial- es muy excepcional.

tados sonoros. Muchas partituras gráficas, como los "móviles gráficos" de compositores como Roman Haubenstock-Ramati, están diseñadas para ser leídas en más de una dirección. En tales casos, la música resulta indeterminada por lo que respecta a la sucesión de sus partes, que pueden tocarse en órdenes diversos. Aquí se aplica a la música una nueva clase de marco espacial; la composición individual está constituida por una colección simultánea de unidades separadas que adquieren un orden temporal sólo en el momento de la interpretación gracias a las decisiones del intérprete.

Pero no todas las disposiciones espaciales inusuales de las partituras modernas están necesariamente relacionadas con la indeterminación de la composición. En las partituras de George Crumb, por ejemplo, que suelen tener un elevado interés visual, las notaciones más o menos tradicionales eventualmente se colocan en la página formando símbolos gráficos, como un círculo o una cruz. Aquí el aspecto visual refleja la estructura de la música -o viceversa, pues resulta difícil decir en estos casos qué es lo que viene primero, si el sonido o el símbolo. Así, por ejemplo, en la tercera canción del ciclo *Ancient Voices of Children*, Crumb utiliza un círculo para anotar un ciclo recurrente de eventos musicales, de modo que, tras cada revolución, se retorna al punto de partida. De nuevo, la explícita imagen plástica parece haber sido escogida para dotar a la obra de una especie de marco espacial en sentido literal.

Estas consideraciones sugieren que la música resulta, al menos en apariencia, impensable sin la presencia de alguna clase de dimensión espacial y extratemporal, aunque la forma particular que pueda asumir dicha dimensión espacial puede variar enormemente de una obra a otra o de un periodo histórico a otro. En los raros casos en que un compositor ha intentado trascender completamente ese marco espacial permitiendo que la música se desplegara en el tiempo sin restricción alguna, como John Cage en sus momentos más radicales, los resultados parecen ser especialmente "antimusicales". Ciertamente, en los experimentos más consecuentes que ha realizado John Cage en este sentido, se le proporciona al intérprete sólo una cierta unidad temporal en la que se puede hacer cualquier cosa -o no hacer nada-: en tal caso, el tiempo musical no se puede distinguir del tiempo ordinario. Pero si eso es así, ¿en qué sentido puede decirse que ese tiempo es musical? ■

Traducción: **Juan Carlos Lores**