

Ciertas formas de manejar el tiempo en la música contemporánea¹

Dr. Juan Ortiz de Zarate
Universidad Católica Argentina
Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

Resumen

El presente artículo aborda la temática del manejo del tiempo y su evolución discursiva en la música de la segunda mitad del siglo XX.

Siempre ha existido un vínculo muy estrecho entre las diferentes estéticas que se fueron sucediendo históricamente y la forma de concebir el tiempo en la música. Los compositores, a través de los diferentes estilos compositivos, utilizaron herramientas diferentes para modular el tiempo, pero lo que nunca cambiaba era su funcionalidad esencial: el tiempo históricamente funcionaba como un regulador del discurso musical. Esto cambió en la segunda mitad del siglo XX. Este artículo trata sobre ese cambio.

Palabras clave: tiempo racional/irracional; discurso musical; funcionalidad; aleatoriedad; duración; tiempo lineal; Berio; Nono; Kurtág; Ligeti; Boulez; Stockhausen.

Some Ways of Handling Time in Contemporary Music

Abstract

This article is about the handling of time and its discursive evolution in music of the second half of the 20th century.

A tight bound has always existed between the different aesthetics that historically succeeded, and the way of conceiving musical time. Composers, throughout the different compositive styles, used different tools in order to modulate time, but what never changed was its essential functionality: time historically functioned as a regulator of musical discourse. This changed in the second half of the 20th century. This article is about that change.

Keywords: rational/non-rational time; musical discourse; functionality; random; duration; linear time; Berio; Nono; Kurtág; Ligeti; Boulez; Stockhausen.

¹ Publicado en “*Música e Investigación*” - Revista del Instituto Nacional de Musicología. Núm. 21, pp. 109-128. Buenos Aires. 2013.

Entre la libertad creadora y un determinado sistema se establece una relación que es siempre conflictiva; el sistema aleja a la idea del caos pero al mismo tiempo condiciona –limita– su libertad. Hoy en día el sistema no está dado. Cada vez que un compositor define un sistema, con sus procedimientos y reglas, está reflejando un determinado cosmos, una concepción del orden que condicionará a su vez la forma de pensar la futura obra. El sistema objetiviza un ideal estético.

Toda indicación –el metrónomo por ejemplo– objetiviza y estandariza un impulso creador (subjetivo, por supuesto) que solo en su máxima expresión coincide en su totalidad con la indicación escrita. A través del tiempo los compositores han buscado mayor libertad en aquellos parámetros donde su discurso se resistía más a la objetivización, en particular, en las alturas y las duraciones.

Hacia mediados del siglo XX ese camino se amplió.

Luego de la Segunda Guerra Mundial se produce un proceso de homologación de los parámetros musicales. Este proceso no fue ni gradual ni continuo, y se dio de muy diferentes maneras en distintos compositores, escuelas y continentes. La evolución del pensamiento compositivo ha llevado a que a partir de la segunda mitad del siglo XX muchos creadores hayan hecho recaer el peso principal del discurso musical en parámetros que nunca antes los habían tenido. Esto trae como consecuencia el hecho de que se les exija a dichos parámetros una flexibilidad tal que es imposible (o, digamos, muy poco práctica) de conseguir a través de la paleta de indicaciones tradicionales, la mayoría de tipo simbólico. Esta realidad llevó a que muchos compositores hayan “analogizado”, si se nos permite el neologismo, parámetros que tradicionalmente han tenido una notación simbólica.

Tradicionalmente, la organización del tiempo en la música está dada a través de la interacción de tres recursos técnicos, a saber:

- La indicación metronómica, que fija la velocidad cronológica, el “paso de avance” de los impulsos.
- El metro y el ritmo, que organizan internamente ese paso.
- Las diversas indicaciones que regulan analógicamente la fluctuación interna de los ítems arriba mencionados: *accelerando*, *rallentando*, calderones, comas, etc.

Todos esos recursos son necesarios para la construcción temático–musical. En la segunda mitad del siglo XX el manejo del tiempo llegó a ser un factor definitorio en el proceso creativo. Como veremos más adelante, la modulación temporal pasó a ser uno de los fundamentos del discurso musical en muchos compositores y escuelas compositivas de vanguardia.

Un primer impulso en la homologación del tiempo como parámetro discursivo consistió en ir hacia el tiempo liso. Esta corriente compositiva trabajó sobre el *fluir no–discreto del tiempo*, eliminando los compases y la estriación temporal.² Estos compositores, sin embargo, necesitaron mantener cierto control del tiempo. Idearon entonces una organización temporal en función de regiones de igual duración medidas en segundos, con lo que volvieron a caer en el buen y viejo compás, aunque ahora despojado de su organización métrica interna.

La mayor parte de los compositores de relevancia de la segunda mitad del siglo XX han utilizado en algún momento de su producción este recurso, solo o combinándolo con otras técnicas de manejo del tiempo. No ahondaremos en esta corriente, ya muy estudiada.

Tampoco nos adentraremos en el análisis del tiempo en la escuela espectral. Si bien el flujo temporal es uno de los fundamentos de todo su sistema, muchos escritos de los propios fundadores de dicha escuela explicitan *in extenso* el devenir cronológico en su música.³

Otras formas de homologación del tiempo se dieron a través de diferentes técnicas que en todos los casos buscaban romper la lógica temporal como un factor de orden y regulador del flujo de información y acceder a una fluidez en su modulación que permita a este parámetro constituirse en un componente discursivo esencial. En otras palabras, buscaban que el tiempo pase de ser un regulador de la información, a ser la información misma. Repetimos, este proceso no fue ni lineal ni ordenado, cada compositor enfrentó la situación de forma diferente. Algunos creadores, como Luciano Berio y Pierre Boulez entre muchos otros, encararon el tema tangencialmente (en mayor

² El concepto de tiempo “estriado” y “liso” fue creado por Pierre Boulez para definir dos diferentes concepciones temporales. En el caso del tiempo estriado, este se organiza en función de divisiones y subdivisiones: los compases, que a su vez se subdividen en pulsos, que a su vez se subdividen en ritmos individuales. Esto llevaría –metafóricamente– a una imagen visual de una realidad “estriada”. Lo contrario a esta concepción temporal es, claro, el tiempo liso.

³ Para mayor información sobre el tema consultar los escritos “Did you say spectral?” (Grisey, 2000:1); *Zur Entstehung des Klanges*” (Grisey, 1978:73) y *Tempus ex machina* (Grisey, 1987:241).

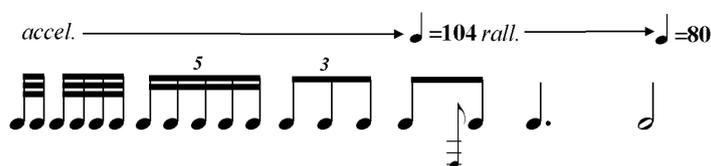
o menor medida), en unas pocas obras, y no pasaron en general de experimentaciones con el tiempo liso. Otros compositores se plantearon la cuestión temporal como un dato central de su proceso creativo y llegaron a soluciones más radicales.

Veamos el siguiente caso. En el ejemplo 1, extraído de la obra *Lied*, para clarinete solo, de Luciano Berio, se insinúa el manejo modulatorio del tiempo dentro de una utilización absolutamente tradicional de los recursos técnico-compositivos.⁴ Se observa una construcción compleja desde el punto de vista temporal donde una aparente paradoja persigue una finalidad musical definida. Se trata de un manejo tangencial del fenómeno de modulación temporal. El compositor escribe un *rallentando* escrito que debe ser ejecutado en combinación con un *accelerando* dado por la indicación de metrónomo, (como se puede observar, sobre el final también hay un *rallentando*).



Ejemplo 1. Luciano Berio „Lied für Klarinette“ © Copyright 1983 by Universal Edition S.p.A., Milano Copyright assigned to Universal Edition A.G., Wien/UE 17812. Usado con permiso.

¿Cómo se entiende esta paradoja? Luciano Berio mismo no ha explicado este pasaje, no obstante la interpretación de quien esto escribe es la siguiente: el compositor quiere al mismo tiempo una cantidad definida de articulaciones (6+5+3+2+1+1), las primeras iteradas, luego diferentes, y un *rallentando* no discreto del gesto [Ejemplo 2].



Ejemplo 2

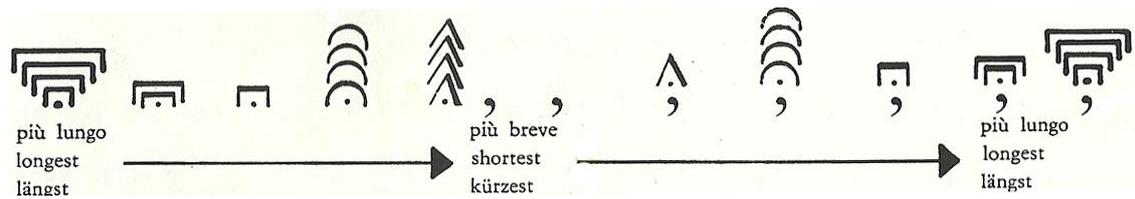
⁴ No podemos hablar acerca de esta obra como antecedente del manejo modulatorio del tiempo porque la misma fue escrita en 1983, posterior a todas las búsquedas que en el mismo sentido fueron hechas por Karlheinz Stockhausen y tantos otros compositores.

Si el compositor solo hubiese indicado el *rallentando* en función de la cantidad de articulaciones por unidad de tiempo, este se hubiese escuchado en forma escalonada. Si se hubiese indicado el *rallentando* resultante solo a través de una marcación metronómica, no habría podido controlar la cantidad de articulaciones del gesto en su totalidad (como ocurre tantas veces en esta misma obra). Solo combinando ambas indicaciones Berio consigue los dos resultados, un gesto no discreto con una cantidad definida de articulaciones.⁵ Esta estrategia moduladora responde a una de las orientaciones que tomaron algunos compositores, consistente en utilizar las herramientas de la escritura tradicional para obtener un resultado no tradicional del fenómeno temporal.

Dentro de esta misma orientación, otro recurso utilizado ha sido el tomar una herramienta tradicional, maximizando –y extrapolando– su funcionalidad. Es el caso del manejo del tiempo en el cuarteto para cuerdas *Fragmente, Stille..., an Diotima*, de Luigi Nono. Esta obra está construida en función de dos polos. Por un lado, eventos sonoros contruidos utilizando una escritura absolutamente rigurosa, lógica consecuencia del pensamiento serial del compositor. Por otro lado, esta rigurosidad está completamente distorsionada por la utilización de detenciones y pausas no racionales.⁶ Para esto, Nono toma las herramientas “coma”, o sea respiración (vocal e instrumental), y calderón. A partir de estas herramientas el compositor crea una serie de detenciones del flujo temporal, aplicadas tanto a “vacíos” de tiempo, como a eventos sonoros.

⁵ Berio podría haber elegido realizar el camino contrario. En vez de que entren en conflicto ambas indicaciones, que estas converjan en un doble *rallentando*, escrito y metronómico. Esta opción habría exigido un *rallentando* metronómico mucho más pronunciado para evitar la percepción de “los bordes” en la ejecución escalonada de las articulaciones. Esto evidentemente no le servía al compositor.

⁶ A partir de acá se utilizará repetidamente el concepto de herramienta racional y no-racional (o irracional). En todos los casos se hace referencia a la cualidad de un signo de ser interpretado racionalmente y su contrario. Por ejemplo, una corchea, a negra =60, es un signo racional, es una duración de ½ segundo, es eso y solo eso, no puede ser interpretado de otra forma. Un cuádruple calderón cuadrado es un signo no racional desde el momento en que debe ser interpretado por el instrumentista, no siguiendo un encadenamiento lógico de consignas que resultan en una acción unívoca, sino que debe ser interpretado en función de un criterio subjetivo en el que confluyen diferentes factores, el contexto musical en el que aparece, la estética de la obra, la historia del compositor, etc., etc., pudiendo variar el resultado entre un intérprete y otro en forma considerable. Obviamente, no debe extraerse de la utilización de los términos racional y no-racional ningún juicio de valor, ni estético ni de ningún otro tipo.



Ejemplo 3. Luigi Nono, *Fragmente-Stille, an Diotima, per quartetto d'archi* (1979-1980).
 Copyright © 1980 RICORDI - Universal Music Publishing Ricordi – Milan, Italy (NR 133049). All rights reserved – Reproducido con permiso de MGB Hal Leonard, Italia.

Según las indicaciones del propio Nono, la serie de detenciones consta de veinticinco términos, estas deben leerse de la siguiente manera: cuatro calderones cuadrados, tres calderones cuadrados, dos calderones cuadrados, un calderón cuadrado; cuatro calderones tradicionales, tres calderones tradicionales, etc. En la práctica las combinaciones son muchas más, y más ambiguas. Veamos el ejemplo 4.

un evento (sonoro o vacío), no tiene ningún sentido agregar calderones, indicaciones metronómicas e incluso figuras rítmicas.

En el ejemplo 4, salvo el giro de tres corcheas, ejecutado por el primer violín en el segundo compás, nada dura lo que debería durar en función de su ritmo e indicación metronómica. Uno se pregunta hasta qué punto tiene sentido expresar un estriamiento temporal tan simple –una negra y cuatro corcheas– cuando la realidad temporal es totalmente diferente. La (buscada) arbitrariedad es extrema. Manteniéndonos en el mismo ejemplo, en el segundo compás, observamos que aparecen en el 3º tiempo dos corcheas con un calderón triangular a negra =72, en el tiempo siguiente aparece una corchea con tres calderones tradicionales a negra =36. Entre los dos grupos de corcheas se aumenta siete “escalones” el tiempo de detención a través de los calderones, y al mismo tiempo se baja el metrónomo a la mitad. *Grosso modo*, entre ambos grupos de dos corcheas hay catorce “escalones” de diferencia: el 2º grupo tiene siete grados (escalones) más de espera medidos a una velocidad que es la mitad de la del 1º grupo. Está claro que acá no se trata de matemáticas, pero sigue siendo perfectamente válida la pregunta de qué sentido tiene escribir todo el gesto en corcheas, tratándose de semejante diferencia temporal entre ellas...

Acá tenemos un caso extremo en el que una escritura cronológica, absolutamente rigurosa, está constantemente contradicha por una serie muy extensa de signos no racionales, no mensurables. Tanto es así que en la página 24 de la partitura uno se encuentra con dos triple calderones cuadrados sobre sendas figuras de negra, en el primero se aclara que debe durar 12’’-15’’, el segundo 15’’-17’’. En la página 28 encontramos otros dos triples calderones cuadrados, el primero, sobre una semicorchea debe durar 12’’-15’’ (o sea, el mismo tiempo de duración para calderones aplicados a una negra y a una semicorchea), el segundo, sobre una corchea de tresillo, debe durar 9’’-11’’ (o sea que el mismo calderón debe durar más aplicado a una semicorchea que a una corchea de tresillo...). En la página 34 el mismo calderón sobre una negra debe durar 20’’-23’’. Resumiendo: según su lugar en la partitura un triple calderón cuadrado sobre una negra debe durar 12’’-15’’, 15’’-17’’ o 20’’-23’’. Ejemplos como los descriptos se multiplican en toda la obra.

A esto hay que agregar las indicaciones *So lang wie möglich* (lo más largo posible) y *Endlos!?* (Infinito!?). Pero el *So lang wie möglich* no se aplica a las duraciones en segundos más extensas, como una forma de reforzar el tiempo de espera, sino a duraciones relativamente cortas como 9’’-13’’ del ejemplo 3.

Así, el tiempo musical avanza de una manera fluctuante y altamente irracional. Está claro que el discurso de esta obra pasa en gran medida a través de la tensión que produce la modulación temporal de los eventos sonoros, obtenida a partir de una sobre-indicación a menudo contradictoria, del parámetro temporal.⁷ Por otro lado el compositor pide a los ejecutantes que lean de la partitura general extractos de poemas de Hölderlin, esta lectura tiene la finalidad de preparar a los músicos desde el punto de vista espiritual y estético para la interpretación de la pieza.⁸ En consecuencia, estrictamente hablando, no estamos ante un caso de música pura desde el momento en que los intérpretes actúan imbuidos en una determinada situación estética extra musical, en la que supuestamente quedan inmersos luego de la lectura de los versos de Hölderlin. Esta realidad contribuye a tomar la interpretación temporal de la obra con una libertad mayor a la que supondría la ejecución de una obra de música pura.

Toda partitura es una construcción simbólico-analógica cuyos elementos coadyuvan hacia la explicitación de un determinado sentido musical (temático, formal, etc.). El cuarteto *Fragmente, Stille..., an Diotima* fue construido de forma tal que a cada paso todas las reacciones de los músicos, provenientes de su formación y experiencia profesional, entren en conflicto –sean cuestionadas– por una arquitectura temporal incoherente cuando es abordada desde sus términos puramente musicales; una construcción que debe ser decodificada encontrando un camino en confrontación con los términos en los que está compuesta. Los fragmentos de Hölderlin, al ser una manifestación estética totalmente ajena a la música no contribuyen a resolver el conflicto; o sí, si consideramos que la lectura de este poeta nos permite evadir la confrontación con la obra en términos puramente musicales, confrontación irresoluble si nos limitamos a esa perspectiva. La lectura de Hölderlin nos permite acceder a la partitura en función de una lógica diferente, una lógica por medio de la cual podemos sobrevolar la arquitectura compositiva encontrando un sentido al todo que va más allá de la pura construcción técnica, como de hecho es siempre el caso en las grandes obras.

Otro compositor cuya reflexión sobre el tiempo lo llevó a conclusiones análogas a las de Luigi Nono, es György Kurtág. Este creador desarrolla la misma concepción temporal, en el sentido de la utilización de un fuerte componente de escritura irracional.

⁷ En verdad, en esta obra los parámetros definitorios del discurso musical son el temporal y el tímbrico.

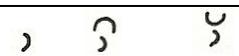
⁸ “Los FRAGMENTOS de Hölderlin deberían vibrar en cada uno de los miembros del Cuarteto LaSalle, independientemente de la música”. (Nono, 2007:665)

Incluso parte de la misma herramienta –el calderón–, pero en este caso no se extrapola la funcionalidad de dicha herramienta, o se lo hace en forma muy acotada, sino que se desarrolla una notación *ad hoc*. La combinación de articulaciones sonoras de una duración acotadamente aleatoria y signos de espera no racionales construyen el discurso musical.

“Utilicemos todos nuestros conocimientos y nuestros recuerdos aún vivaces de la declamación libre, del *parlando-rubato* de la música popular, del canto gregoriano, y de todo lo que la práctica de la música improvisada ha creado. Y afrontemos con valor –sin temor al error– lo más difícil: crear, con valores largos y cortos, proporciones justas, una unidad y una continuidad – para nuestra alegría también”.⁹ (Kurtág, 1995:83).



Ejemplo 5a. Signos que indican duraciones de sonidos. György Kurtág: *Games for piano* – Key to Signes (Durations) © by Editio Musica Budapest, 1979. Usado con permiso.

	Silencios muy largos. El segundo más largo que el primero.
	Silencio largo. Silencio corto.
	Respectivamente, cesura – cesura larga – cesura corta.
	Silencio con el valor de una <i>apoggiatura</i> .
	Ligeras modificaciones temporales. <i>Accellerando</i> y <i>ritardando</i> respectivamente.

Ejemplo 5b. Signos que indican duraciones de silencios. György Kurtág: *Games for piano* – Key to Signes (Durations) © by Editio Musica Budapest, 1979. Usado con permiso.

Kurtág parte de una notación tradicional pero va más allá que Nono. Este compositor se proyecta hacia una grafía propia aunque no alejada de la tradición. Kurtág no se limita a una serie de esperas, como es el caso de Luigi Nono, sino que desarrolla una combinación de detenciones (variantes del calderón) con una notación nueva, también derivada de la tradición. Como podemos ver en el ejemplo 5a, este creador quita las plicas de las figuras como una forma de relativizar su funcionalidad. Tenemos cabezas de nota cuadradas, cabezas blancas (que refieren tanto a las figuras tradicionales de redonda como de blanca) y cabezas negras. Luego continúan en la

⁹ Prefacio a *Jeux*, para piano.

escala de duraciones tres figuras tradicionales: corchea, semicorchea y fusa. Y por último agrega adornos de diferente duración: adorno de corchea, de semicorchea, de fusa; y con cabeza chica, adorno de corchea y de semicorchea. Evidentemente el compositor está jugando con la memoria histórica del ejecutante pero al mismo tiempo busca liberarlo de la lógica binaria / ternaria que define el sistema de escritura tradicional. De hecho, si observamos la serie de duraciones del ejemplo 5a, vemos que tenemos tres opciones de duración “cuadrada”, cuatro opciones de duración “blanca”, cuatro opciones de duración “negra” y cinco opciones de duración “adorno”, con lo cual la referencia a la escritura tradicional está muy presente pero queda totalmente relativizada.

The image displays two systems of musical notation. The upper system consists of a single staff with a treble clef, marked with a '10.' and 'pp (con Ped.)'. It contains several measures with various rhythmic values and ornaments, including a measure with a '7' and a measure with a '7' and a '7'. The lower system is a grand staff with treble and bass clefs, marked with 'ppp' and 'pp inesorabile'. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings, including a measure with a '7' and a measure with a '7' and a '7'.

Ejemplo 6. György Kurtág: *12 Microludes–Hommage à Kadosa No. 10* (Games for piano Vol II.) © by Editio Musica Budapest, 1979. Usado con permiso.

En el ejemplo 6, extraído de la obra *12 microludios para piano - Hommage à Kadosa*, observamos cómo el compositor combina una grafía con un fuerte componente de tradición con un contexto en el que las duraciones se vuelven fluctuantes. Si bien Kurtág mantiene el uso de las barras de compás, estas no definen unidades métricas en función de las cuales se definen apoyos regulares en el discurso musical. Se trata de marcaciones neutras, estas definen un determinado fraseo, definen unidades –células– temáticas. Esto se ve muy claramente en el sistema inferior del ejemplo 6, ahí observamos la utilización de dos tipos de barra de compás en función de la diferencia en el cambio del material musical. Esta diferencia es más marcada en el paso del primero al segundo compás, de ahí la utilización de una línea continua (incluso con un calderón sobre la línea de compás, que maximiza la separación de los materiales), y está menos

marcada en el paso del segundo al tercer compás, de ahí la utilización de una separación con línea punteada.

Ninguno de estos dos compositores -Luigi Nono y György Kurtág- rompieron los moldes legados por sus predecesores, ambos comparten la característica de que han partido de las herramientas de la tradición para expandir el concepto de modulación temporal hacia regiones hasta ese momento inexploradas.

En ambos casos dicha expansión se proyecta hacia nuevas fronteras de libertad, se crean espacios temporales flotantes en los cuales se mueven los intérpretes con una relativa libertad.

El hecho de que el fluir temporal sea mucho más flexible, más irracional, exige una interrelación más profunda entre los intérpretes. Ya no es suficiente con que estos respeten escrupulosamente las indicaciones de la partitura, los músicos deben ponerse de acuerdo en cada instante para proponer una posible interpretación de la obra, siendo el rango de posibilidades mucho más amplio que el de la música tradicional.

György Ligeti compuso la obra *Continuum* (1968), para *ceballo* en función de un movimiento ondulante de alturas, las que deben ser ejecutadas lo más rápido posible. Este hecho, el de la ejecución al límite de la velocidad, produce una consecuencia temporal muy novedosa. El agregado de alturas al gesto ondulante produce un movimiento temporal que ralentiza el discurso, siendo la velocidad “lo más rápido posible”, a mayor cantidad de alturas más tiempo se requiere en completar cada ciclo (por supuesto, en términos de décimas de segundo), y en consecuencia, mayor es la percepción psico acústica de lentitud en el avance del discurso musical. La densidad horizontal define el comportamiento temporal, densidad y tiempo están atados en una relación de proporción inversa.

El compositor indica en la partitura:

“*Prestissimo* = extremadamente rápido, de forma tal que los sonidos individuales sean difícilmente percibidos, sino más bien que se fundan un continuum. Ejecutar muy igual, sin ningún tipo de articulación. El tiempo correcto se alcanza cuando la pieza dura menos de cuatro minutos (sin contar el largo calderón del final). Las líneas punteadas verticales no son líneas de compás –no hay pulso ni metro en esta pieza– sino que sirven solo como orientación del ejecutante”.¹⁰

En esta obra se anula el parámetro rítmico ya que la ausencia absoluta de cambios en dicho parámetro lo anula como tal. Por otro lado, al ser un movimiento ondulante

¹⁰ Traducción del autor del escrito.

ejecutado lo más rápido posible, también se anula la percepción de melodía, quedando solo una evolución textural con un perfil superior y uno inferior.



Ejemplo 7.

El próximo paso en la liberación del tiempo de su matriz estructurante tradicional consistió en extraer este parámetro del todo y presentarlo como una supra estructura independiente de la notación musical tradicional. El tiempo como parámetro se desprende del cuerpo de la partitura y la controla desde afuera.

Un primer esbozo de disociación del tiempo podemos observarlo en las *Estructures pour deux pianos – Livre II* (1956), de Pierre Boulez.

*A partir d'ici, mêmes indications pour la dynamique.
Pour la vitesse de jeu, rester dans le registre de l'extrême
vitesse, mais la moduler en des fluctuations régulières (~~~~~)
plus (~~~~~) ou moins (~~~~~) sensibles ou irrégulières (~~~~~)
plus (~~~~~) ou moins (~~~~~) sensibles.*

Ejemplo 8a. Pierre Boulez „Structures Deuxième Livre für 2 Klaviere“

© Copyright 1967 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 13833. Usado con permiso.

(Base du tempo: ♩ = 144 / 160 / 200 ^{max.} / _{min.})

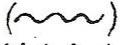
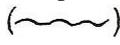
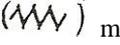
Fluctuation de la vitesse

II^e Partie

sempre staccatissimo possibile gva et sans pédale

Ejemplo 8b. Pierre Boulez „Structures Deuxième Livre für 2 Klaviere“ © Copyright 1967 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 13833. Usado con permiso.

En el ejemplo 8a podemos leer las indicaciones del propio Boulez acerca de cómo debe interpretarse la partitura de términos temporales:

“A partir de aquí, mismas indicaciones para la dinámica. Para la velocidad de interpretación, mantenerse en el registro de la extrema velocidad, pero modularla en fluctuaciones regulares  más  o menos  sensibles o irregulares  más  o menos  sensibles”.

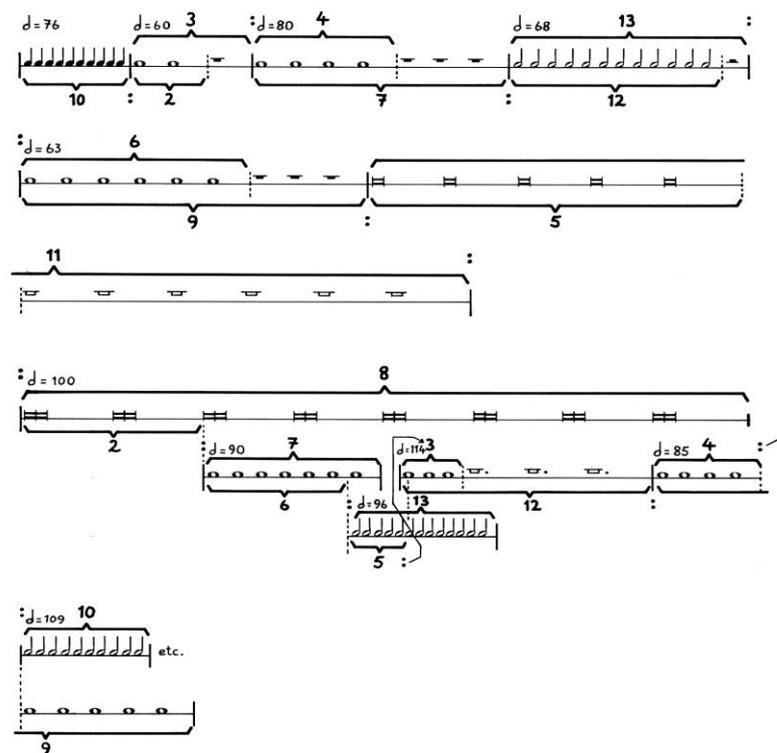
En las *Estructures pour deux pianos – Livre II*, el tiempo está modulado en forma continua por líneas ondulantes o quebradas de diferente amplitud puestas sobre el pentagrama [Ejemplo 8a]. Este tipo de modulación continua sería imposible de ser indicada en la partitura por métodos simbólicos, por su continuidad y por su grado de aleatoriedad. En el ejemplo 8b observamos un caso particular de dicha limitada aleatoriedad, el compositor fija un rango de velocidades: negra = 144 mínimo; negra = 160 promedio; negra = 200 máximo; dentro de ese marco los pianistas deben moverse en forma relativamente libre según sea la súper estructura temporal que regule el sector (onda ondulada / quebrada, amplia / tenue).

Es llamativo el hecho de que cuando el discurso se corre de un parámetro a otro, esto acarrea consecuencias a ambos parámetros. Cuando el tiempo es concebido como regulador del discurso musical, esto lleva implícita una valorización del carácter estabilizador del mismo, una estabilidad que permite a los parámetros más involucrados con el discurso un mayor vuelo dialéctico. Pero cuando se invierten los términos y es el tiempo el que lleva la carga del discurso, este adquiere una libertad (o una flexibilidad, si se quiere) que es imposible de reflejar con las herramientas tradicionales; pero por otro lado el necesario elemento estabilizador del discurso recae ahora sobre las duraciones y (en menor medida) sobre las alturas, o sea los parámetros discursivos por excelencia desde el punto de vista histórico. En el ejemplo 8b observamos el tratamiento rítmico del gesto, un continuo de corcheas –un *ostinato*– en un registro estable. Este tipo de comportamiento se repite, en mayor o menor medida, en toda la obra: a mayor predominio del tiempo, mayor estabilidad en las duraciones y alturas, y viceversa. Cuando veamos más adelante la *Pieza para piano N° VI* (Klavierstück VI), de Karlheinz Stockhausen, veremos que la relación tiempo / ritmo es exactamente la misma.

El caso Stockhausen

Karlheinz Stockhausen fue uno de los compositores que más profundamente buscó darle al parámetro temporal una lógica propia y autosuficiente. Este compositor tomó un camino diferente al de los creadores tratados más arriba. Su reflexión consistió en una rigurosa racionalización del tiempo como parámetro independiente. Stockhausen no liberó al tiempo llevándolo al campo de lo irracional, como los anteriores; él mantuvo el control absoluto de este parámetro.

Este compositor como ningún otro de su generación ha teorizado acerca del tiempo. Baste mencionar los artículos *Música en el espacio* (Stockhausen, 1963:152); *La unidad del tiempo musical* (Stockhausen, 1963:211); y especialmente, *...cómo transcurre el tiempo...*(Stockhausen, 1963:99).¹¹ En este último escrito Stockhausen plantea la posibilidad de pensar el tiempo en términos de capas o estratos temporales que yuxtapuestos y superpuestos construyen la supra estructura temporal de un sector o incluso de la obra en su totalidad.



Ejemplo 9. Stockhausen-Stiftung für Musik. Usado con permiso.

¹¹

La primera aparición de este artículo se da en Stockhausen, 1957:13.

En el ejemplo 9 podemos observar una superposición de estructuras temporales que el mismo compositor ofrece en el artículo arriba mencionado.

Stockhausen por este camino no buscaba liberar el tiempo, como lo intentaban sus colegas por la misma época a través del tiempo liso. Lo que el compositor buscaba era liberarse del tiempo lineal, del tiempo único, del tiempo entendido como un ordenador del discurso, sin por eso dejar de lado las bases seriales de su pensamiento compositivo. El tiempo, o los tiempos múltiples, se mantienen absolutamente regulados por la lógica compositiva del creador, una lógica regida por herramientas de la tradición.

Su pieza *Zeitmaße* (1955-56), para oboe, flauta, corno inglés, clarinete y fagot está construida en función de estructuras temporales superpuestas. Son 5 estratos, uno por cada instrumento. El discurso musical evoluciona a través de la convergencia y divergencia –o sea a través de la interacción– de estas estructuras temporales. “Formas temporales dinámicas y estáticas interactúan –a menudo al mismo tiempo- en un libre juego”. (Stockhausen, 1964: 46). Los cinco estratos son los siguientes:

- 1- Doce graduaciones temporales entre un *tempo* y su duplicación, o sea una “escala cromática” dentro de una “octava” temporal.
- 2- Lo más rápido posible.
- 3- Lo más lento posible.
- 4- Rápido y *rallentando*.
- 5- Lento y *accelerando*.

Con respecto al primer estrato, Stockhausen afirma que su “octava” temporal va de MM = 60 a 120. Esto no es rigurosamente cierto, analizando la obra en su totalidad observamos que los metrónomos utilizados son los siguientes:

42 60 63 64 66 70 74 80 84 90 96 102 108 112 132 140 224

Ejemplo 10.

Aún simplificando los metrónomos (es lo mismo negra = 70 que corchea = 140¹²) la cantidad de velocidades utilizada es 18, y como se ve en el ejemplo 10, no va de negra = 60 a negra = 120. En cuanto a los últimos tres estratos, -Lo más lento posible; Rápido y *rallentando* y Lento y *accelerando*-, Stockhausen parte de las características propias de los instrumentos involucrados para controlar su fluir temporal. En un instrumento de cuerda, por ejemplo, tocar lo más lento posible en teoría podría tender al infinito (si no tomamos en cuenta el cambio de arco), en un instrumento de viento está el límite del *fiato*. El compositor, a través de las ligaduras de expresión, pone límites a las respiraciones y de ese modo también pone límites a la lentitud con que se interpretan estos estratos en el devenir de la pieza. Un límite que, evidentemente, es flexible porque depende de las capacidades de cada ejecutante.

The image shows three systems of musical notation for woodwinds. The first system (measures 174-175) is in 4/16 time with a tempo marking of ♩ = 112. The second system (measures 176-177) is in 4/16 time with a tempo marking of ♩ = 64. The third system (measures 178-179) is in 5/16 time with a tempo marking of ♩ = 80. The notation includes various dynamics such as *pp*, *mf*, *f*, *ppp*, *sfz*, and *p*, along with articulation marks like accents and slurs.

Ejemplo 11a. „Zeitmaße für 5 Holzbläser Nr. 5“ © Copyright 1957 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 12697. Usado con permiso.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for E.H. (Euphonium) and is marked 'so schnell wie möglich' (as fast as possible). It features complex rhythmic patterns with dynamics ranging from *ff* to *mf*. The second system is for Klarinet (Clarinet) and is marked with a tempo of ♩ = 112. It includes dynamics like *ff* and *mf*, and features a large slur over several measures.

Ejemplo 11b. „Zeitmaße für 5 Holzbläser Nr. 5“ © Copyright 1957 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 12697. Usado con permiso.

¹² Es lo mismo desde el punto de vista matemático, claro. Musicalmente hablando, no es lo mismo un metrónomo a negra = 70 que a corchea = 140.

En los ejemplos 11a y 11b podemos observar la coexistencia de velocidades temporales paralelas en diferentes sectores de la obra. En 8a tenemos tres metrónomos superpuestos (corchea = 112; corchea = 80 y corchea = 64), o sea tres variantes del estrato temporal 1;¹³ y en 8b tenemos superpuestos al estrato 1 –la indicación metronómica– en la línea inferior (clarinete), y el estrato 3 –*so schnell wie möglich* (lo más rápido posible)–, en la línea superior (corno inglés).

En el caso de la pieza *Gruppen*, para tres orquestas (1955–57), del mismo compositor, esta está basada en su totalidad en el mismo principio de construcción temporal. Así como en la ya mencionada más arriba *Zeitmaße*, su forma de evadir el tiempo lineal fue la creación de tres tiempos lineales superpuestos que actúan independientemente, y que eventualmente confluyen en puntos clave del devenir de la obra. De hecho, la división en tres orquestas es una consecuencia natural de la necesidad práctica de manejar diferentes *tempos* en forma paralela.

“Varias orquestas independientes –en *Gruppen* son tres– rodean al oyente; las orquestas tocan [...] en ocasiones en forma independiente, con *tempi* diferentes; y de tiempo en tiempo ellas se encuentran en un ritmo único...”

Cada cuerpo sonoro [se refiere al producido por cada orquesta] está ahora en situación de poder hacer perceptible su espacio temporal, y como oyente uno se encuentra en medio de varios espacios temporales que a su vez conforman un nuevo supra espacio temporal”. (K. Stockhausen, 1964: 71).

Hasta acá, los ejemplos de obras de Stockhausen responden a una lógica que se basa en un riguroso control del parámetro temporal y en el abandono del concepto de tiempo lineal por un criterio de construcciones temporales superpuestas. Estos principios lo alejan de sus colegas, tratados más arriba.

Veamos un ejemplo diferente.

Toda la *Pieza para piano N° VI*, de Stockhausen (1954 - 55), está basada en una dialéctica temporal.

¹³ Notar que el final del pentagrama superior (MM = 112) y el principio del inferior (MM = 80) se superponen.

Ejemplo 12a. „Klavierstück 6 für Klavier Nr. 4“ © Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 13675. Usado con permiso.

180
160
142
127
113,5
101
90
80
71
63,5
57
50,5
45

Ejemplo 12b. „Klavierstück 6 für Klavier Nr. 4“ © Copyright 1965 by Universal Edition (London) Ltd., London/UE 13675. Usado con permiso.

En el ejemplo 12a observamos una construcción gestual sencilla desde el punto de vista rítmico. Un continuo de articulaciones cuya ejecución está controlada por una supra estructura temporal que modula el progreso del discurso. En el ejemplo 12b tenemos la explicación acerca de cómo debe leerse el gráfico que está sobre la partitura. Cada línea del gráfico se corresponde con una precisa velocidad metronómica, a medida que progresa la obra, el dibujo de la línea sobre la partitura indicará al ejecutante los cambios en la velocidad de su ejecución. Expresar el mismo resultado sonoro con las indicaciones metronómicas tradicionales sería casi imposible, en todo caso resultaría muy engorroso. Como podemos observar, el principio compositivo es el mismo que el utilizado por Boulez en su obra *Estructures pour deux pianos*, ya tratada más arriba. La diferencia estriba en que lo que en esta última obra estaba apenas insinuado, en Stockhausen está altamente sistematizado. Ambos extraen el parámetro temporal y lo transforman en una supra indicación, pero mientras que en Boulez la línea ondulante significa una relativa liberación del tiempo por lo aleatorio y somero del dibujo, en Stockhausen significa una restricción en la interpretación, por la precisión exigida en el avance de la modulación temporal. En todo caso, los extremos se tocan, y dentro de la

racionalidad con que se maneja Stockhausen en esta obra, hay un punto de irracionalidad que lo acerca a Boulez y los demás compositores más arriba tratados, ¿hasta qué punto es racional pedir un metrónomo de 63,5 o de 113,5? Acá ya entramos en un terreno que, si bien formalmente el concepto compositivo es racional, en la práctica no lo es tanto. Incluso la velocidad general de la obra hace que las indicaciones del gráfico deban ser tomadas en forma estadística, lo cual relativiza aún más el uso de decimales en las indicaciones metronómicas.

El tiempo como parámetro ha pasado de ser un regulador del flujo de información a ser la información misma. Por primera vez en la historia de la música el tiempo cumple semejante función dialéctica. Como hemos visto más arriba, esta nueva realidad ha llevado a los compositores a desarrollar nuevas formas de expresar el parámetro temporal en función de sus objetivos discursivos. Otros parámetros –el timbre, por ejemplo– han seguido el mismo camino. Este proceso se dio en el marco de una homologación general de los parámetros musicales que acompañó a las vanguardias de post guerra, y que comenzó a diluirse a comienzos de la década del 70, cuando una corriente neo conservadora comenzó a predominar en la producción musical. A partir de ese momento –con matices y excepciones, claro– todas las especulaciones sobre nuevas funcionalidades de los diferentes parámetros musicales quedaron fuera de la agenda de los compositores, y el sistema tradicional de inter relación jerárquica de los mismos volvió a imponerse en la reflexión compositiva.

Bibliografía

Grisey, Gérard

1978 “Zur Entstehung des Klages”, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Nr. 17. B. Schott's Söhne, Mainz - Deutschland

1987 "Tempus ex Machina: A Composer's Reflection on Musical Time", *Contemporary Music Review* Vol. 2. Hartwood Academic Publishers – Richmond (Virginia) USA.

2000 “¿Did you say spectral?” (*Traducción inglesa: Joshua Fineberg*) *Contemporary Music Review*. Vol. 19. Hartwood Academic Publishers – Richmond (Virginia) USA.

Kurtág, György

1995 *ENTRETIENS, TEXTES, ÉCRITS SUR SON ŒUVRE*. Éditions Contrechamps,
Genève – Switzerland.

Misch, Imke

1999. *Zur Kompositionstechnik Karlheinz Stockhausens: GRUPPEN Für 3 Orchester
(1955-1957)*. PFAU Verlag. Saarbrücken - Deutschland

Nono, Luigi

2007. *Écrits*. Éditions Contrechamps, Genève – Switzerland.

Spree, Hermann.

1992. *Fragmente – Stille, An Diotima: Ein analytischer Versuch zu Luigi Nonos
Streichquartett*. PFAU Verlag. Saarbrücken - Deutschland

Stahl, Claudia.

1998. *Botschaften in Fragmenten. Die grossen Vocalzyklen von György Kurtág*. PFAU
Verlag. Saarbrücken - Deutschland

Stockhausen, Karlheinz

1957 ... wie die Zeit vergeht ... *Die Reihe* N°3. Universal Edition. Wien - Österreich

1963. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*. Du Mont Dokumente.
Band 1. Köln - Deutschland.

1964. *Texte zu eigenen Werken zur Kunst Anderer Aktuelles*. DuMont.
Dokumente. Band 2. Köln - Deutschland